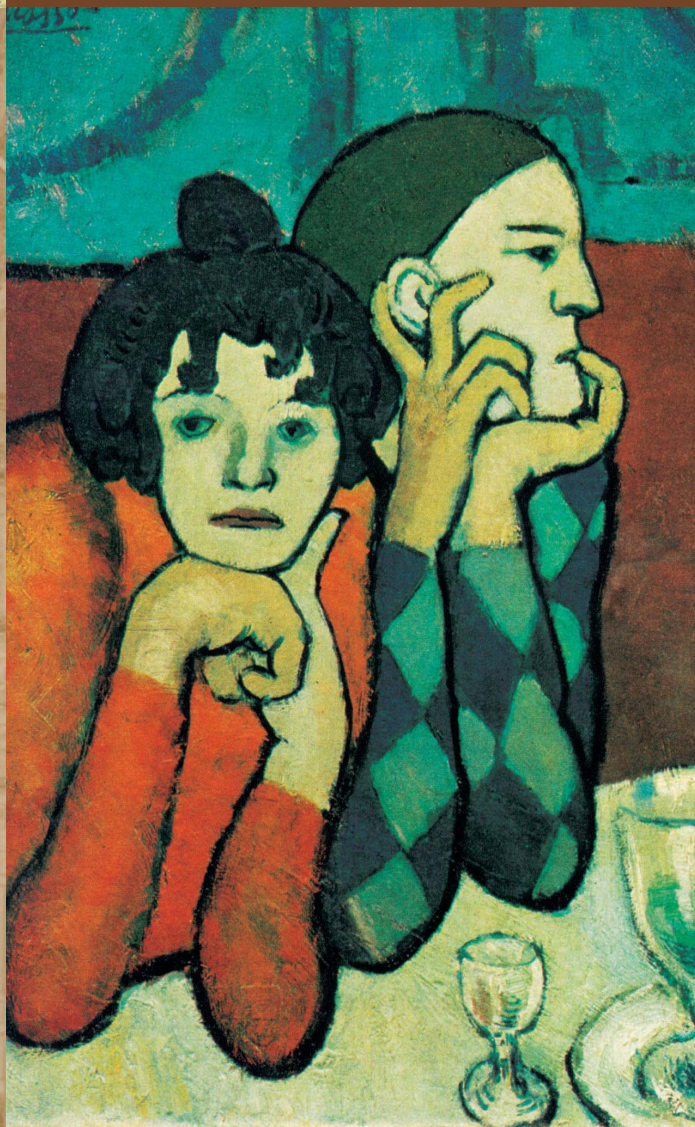


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ЖИВОПИСЬ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

ЖИВОПИСЬ

*Рекомендовано Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
«Художественное проектирование изделий
текстильной и легкой промышленности»*

Гуманитарный
издательский
центр



ОАО «Московские учебники»

Москва • 2008

УДК 75(075.8)
ББК 85.14
Ж67

А в т о р ы:

Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор, Ю.С. Авдеев,
Г.М. Гусейнов, В.Б. Дыминский, А.С. Шеболдаев

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра живописи Московского технологического института
(профессор *В.С. Мухин*);
Н.Г. Киселева (Московский хлопчатобумажный комбинат)

Живопись : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений, обучающихся
Ж67 по специальности «Художественное проектирование изделий текстильной
и легкой промышленности» / [Н.П. Бесчастнов и др.]. — М. : Гуманитар.
изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 223 с., 32 с. ил. : ил. — (Изобразительное
искусство).

ISBN 978-5-691-00475-9 (в пер.).

В учебном пособии рассмотрены основы теории, методики и практики живописного изображения применительно к задачам фундаментального обучения студентов, специализирующихся по художественному проектированию изделий текстильной и легкой промышленности.

Пособие рекомендовано студентам вузов текстильной и легкой промышленности, может быть полезно учащимся средних учебных заведений по курсу дизайна и декоративно-прикладного искусства.

УДК 75 (075.8)
ББК 85.14

ISBN 978-5-691-00475-9 (в пер.)

© ООО «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2001
© Оформление. ООО «Гуманитарный изда-
тельский центр ВЛАДОС», 2001

Введение

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЖИВОПИСИ

Человек воспринимает мир в цвете. Бесконечная смена цветовых ощущений сопровождает его всю жизнь. Люди любят закаты и восходы солнца, северным сиянием и цветущей сиренью. Цвет вошел «в плоть и кровь» человека. Все виды изобразительного и прикладного искусства широко используют возможности воздействия цвета на человека.

Живопись в плане познания художником материальной формы имеет для искусства не меньшее значение, чем рисунок, так как каждую вещь мы видим не только как предмет определенной формы, но и как предмет определенного цвета. Принципы живописного выявления формы в цвете позволяют дать развитию творческих способностей именно то направление, которое обусловлено спецификой обучения. В полной мере это относится и к будущим художникам текстильной и легкой промышленности, так как художник, не имеющий достаточной цветовой культуры, не нужен современному производству.

Безусловно, фундаментальной дисциплиной для художников в области цвета является живопись. Только она способна отразить на плоскости все богатство цветовых и световых отношений в их многообразных по характе-

ру переходах и контрастах. Живопись способна в полном объеме развить то, что мы часто называем «глазом художника». «Живописец, изучающий разноцветность вещей природы, тем самым постигает их взаимоотношения, определяет нахождение вещи в мире, – т.е бытие вещи», – писал в своей статье «Живопись как ремесло» выдающийся русский живописец К.С.Петров-Водкин [1, с.442]. Понимание значения живописи в развитии творческой личности, однако, еще не дает ответа на вопрос о том, как должна быть организована конкретная учебная работа. История прикладных творческих вузов показывает, что цветные предметные формы познаются не только в станковой живописи. Эффективность, например, методов академической живописи зависит от точности учета в ее заданиях конечной цели обучения.

Успешная деятельность отечественной школы подготовки художников для текстильной и легкой промышленности базируется на взаимосвязи всех дисциплин процесса обучения. Живопись, как и рисунок, – фундаментальная дисциплина, отвечающая и на вопросы общехудожественного развития, и на специальные вопросы художественного проектирования. На первом и втором годах обучения в

постановках по живописи должны преобладать общехудожественные тенденции, с третьего по пятый курс все больший объем должны занимать специальные проблемы цветного изображения, выявляющиеся в заданиях по декоративной живописи и цветной графике. Программы так и располагаются: I—IV семестры – академическая живопись, V—IX семестры – декоративная живопись и цветная графика. Их изучение, насколько это возможно, должно увязываться с тематикой работы с цветом на занятиях по цветоведению, а также по общей и специальной композиции.

Сам принцип деления процесса изучения цветной формы в художественных учебных заведениях на пропедевтику и специальное обучение не нов. Он существовал и в прошлом веке. Здесь интересно развитие и применение данного принципа в подготовке будущих художников прикладного искусства, опыт его внедрения в конкретную систему обучения. Существующая в настоящее время система обучения работе с цветом будущих художников текстильной и легкой промышленности имеет глубокие корни. В этой системе используются лучшие достижения дореволюционных художественно-промышленных училищ, опыт работы первого советского художественного вуза ВХУТЕМАС (ВХУТЕИИ), готовившего и специалистов по текстилю, шестидесятилетний опыт факультета прикладного искусства Московской государственной текстильной академии им. А.Н.Косыгина – преемника текстильного факультета ВХУТЕИИ.

В ряду блестящих имен советских художников-педагогов, преподававших живопись художникам текстиля, следует выделить А.В. Куприна и Н.А.Удальцову. А.В. Куприн почти

двадцать лет преподавал живопись и общую композицию. Являясь пионером в разработке программы по общей композиции, сам крупнейший живописец, Куприн прекрасно понимал взаимосвязь этих дисциплин. А. В. Куприну и Н. А.Удальцовой принадлежит заслуга в том, что преподавание живописи художникам-текстильщикам пошло не по узкоремесленному, а по общехудожественному пути. Та свежая струя, которая вдохнула новую жизнь в преподавание прикладных искусств во ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИИ-Не), особенно ярко отразилась на учебной живописи. Студенты текстильного и живописного факультетов обучались на основном отделении по единой программе и часто даже назывались единым словом – «плоскостники». Хотя в Строгановском училище ткачи и набивники также обучались живописи, но живописное образование такого объема и содержания студенты стали получать впервые во ВХУТЕИИ-Не. Прикладное искусство по своему значению стало тогда в один ряд со станковым искусством.

Большое влияние на учебную живопись оказали не только педагогические методы, но и творческие концепции художников, преподававших живопись, особенно таких, как А.В.Куприн и А.В.Шевченко. Органичная связь их работ с тем, что они исповедовали в преподавании, настолько сильна, что и сегодня, спустя многие десятилетия, живопись А.В.Куприна и А.В.Шевченко остается по воздействию на учебный процесс вне конкуренции.

Учителем А.В.Куприна и А.В.Шевченко был Константин Коровин – художник блистательного таланта. Через учеников К.А.Коровина обучение художников для текстильной и легкой промышленности соприкоснулось с

лучшими достижениями московской школы живописи рубежа XIX—XX вв.

На занятиях по живописи цвет изучается в неразрывной связи с реальной формой на конкретных натуральных объектах или постановках (неживая и живая натура). На начальной стадии основное внимание уделяется натурным цветотно-нальным отношениям, в дальнейшем возможно отклонение от натурального цвета. При этом появляется возможность более свободно и индивидуально использовать цвет в работе, что открывает пути для решения специальных живописных проблем. Академическая и затем декоративная живопись позволяют глубоко изучить возможности применения в творческой работе натуральных и условных цветовых отношений.

Процесс изучения цветного изображения начинается в курсе академической живописи. Это учебная дисциплина, раскрывающая принципы построения реалистического изображения в живописи на плоскости. Задачи дисциплины учебно-образовательные, т.е. в основном происходит познание известных истин, накопленных предыдущими поколениями художников. Еще в эпоху Возрождения Л.Б.Альберти писал: «Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установив и усвоив себе которые, всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел» [2, с.13].

Освоение начальных знаний в живописи настолько принципиально, что учебный процесс в художественном вузе на современном этапе невозможен без освоения предмета академической живописи. Следует признать, что и уровень живописной подготовки поступающих в вузы различен. Чтобы вывести всех на средний «рабочий»

уровень, требуется некое промежуточное звено. Но выравнивание живописной подготовки далеко не основная цель. Главное в процессе освоения предмета академической живописи (совместно с академическим рисунком и общей композицией) заключается в том, что наряду с освоением основ живописи уже с первых шагов начинается формирование проективного мышления. Выбатывается представление о том, что природа — не хаотичное смешение предметов и явлений, что ее развитие подчинено строгим законам. Все формы в природе — результат какого-либо закономерного изменения, и красота в природе заключается прежде всего в закономерности. Заниматься проектированием новых форм одежды, обуви, трикотажа или новых рисунков для тканей необходимо по законам природной красоты. Художественное проектирование — не спонтанное необдуманное действие, в его основе лежат правила и законы изображения. Разговоры о том, что академизм «засушивает» художника, толкают его только к творческой деградации.

Целью всех постановок в академической живописи (натюрморт, голова человека, фигура человека и т. д.) является не изучение средств изображения, а овладение системой построения художественной формы. Такое понимание цветного изображения в академической живописи художником прикладного искусства имеет устойчивую традицию. Программы по живописи, созданные в разное время Н.А. Удальцовой, А.В. Куприным, В.М.Шугаевым, В.В.Почиталовым, А.С.Ястржемским, А.А. Дейнекой, Ф.В.Антоновым, Е.С.Зерновой, В.Я.Кулаковым, О.В.Чистяковым, И.Н.Стор, постепенно дополнялись новыми методически отработанными заданиями. Принцип «от общего к частному и от частного к общему» в каждом задании,

а также принцип соблюдения последовательности стадий обучения в академическом курсе (выявление цвета – выявление формы цветом – выявление цветом объема – выявление цветом пространства) стали классическими. В последние годы каждая стадия получила серьезное теоретическое обоснование, учитывающее как современную науку о цвете, так и опыт художников-практиков.

Задача живописи – не слепое копирование. Детали – далеко не главное в живописи, художника прежде всего должны интересовать цветовая масса и форма. Необходимо за огромным количеством отвлекающих мелочей не утратить понимание слияния цвета с формой, чтобы в конечном итоге не разрушить цветовую композицию этюда. Каждая объемная форма имеет свой цвет, цвета форм взаимодействуют между собой в пространстве, и это взаимодействие имеет свою иерархию. Изучение иерархии форм в цветовой среде и закономерностей их взаимодействия обеспечивает в дальнейшем правильную оценку вещей, созданных руками человека. Нужно осознать, что академическое обучение – это первые шаги на пути планомерного и сознательного использования законов природы для создания форм, которых нет в природе.

Однако не следует думать, что академическая подготовка будущих художников прикладного искусства заключается в изучении цветовых закономерностей и создании на двухмерной плоскости грубых упрощений реально существующих натуральных объемов. Если рассматривать живопись в системе художественных дисциплин, возникает убеждение, что живопись, особенно академическая, не должна терять «дыхания живой формы».

В стремлении к познанию объективных взаимосвязей в природе, есте-

ственно, нельзя быть свободными от закономерностей творческой деятельности и развития общественного сознания.

Специфика изобразительного искусства ясно выражена в том, что на плоскости листа бумаги (холста) создается подобие реальной действительности. Важно научиться не только целостно воспринимать натуру, но и выражать (изображать) живописными средствами полученное при восприятии. Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, необходимо последовательно выделять главное и на нем сосредоточивать внимание. Для этого существует целый ряд заданий на выявление светлотных отношений (локальный цвет и т.д.), которые объединяются в три основные группы. Это задания, направленные на изучение:

- 1) организации цветовых масс на изобразительной поверхности (плоскость);
- 2) цвета на отдельной объемной форме (объем);
- 3) взаимодействия цветных объемов в пространстве (пространство).

Каждое последующее задание развивает и усложняет предыдущее.

При выполнении первой группы заданий разбираются свойства двухмерной изобразительной плоскости, вопросы цветовой композиции (единой целостной системы построения картинной поверхности). Обращая все внимание на цветовую композицию, колорит, можно не слишком заботиться о четкости рисунка в этюде. Главное – цвет и только цвет, «строгость формы потом вернется» [3, с.164]. Это своеобразная «постановка глаза» и «настройка ума» перед глубокой и планомерной работой с объемной цветной формой. Одновременно с «постановкой глаза» происходит знаком-

ство с основами теории живописи, изучаются свойства цвета. П е р в а я группа заданий по академической живописи проводится на простом натюрморте.

Основная тема в т о р о й группы заданий – изучение изображения объемной сложной формы в цвете. Цвет должен ясно выражать объем предмета, выявлять его удаленность от глаза художника, освещенность, фактурность. Форм может быть, конечно, и несколько, но главное – их объемы. Объектами для работы являются натюрморт, голова и поясное изображение человека.

Цель т р е т ь е й группы заданий – выражение пространства на изобразительной плоскости, освоение методов изображения глубины композиции, т.е. целого комплекса объемов в пространстве. Этюды исполняются со сложной постановки и живой модели. Таким образом, изучаются сама изобразительная поверхность (законы ее организации) и принципы изображения на ней цветового объема или группы объемов в пространстве.

Развитием последней группы заданий и завершением всего курса академической живописи является живописная работа на летней художественной практике. Основу заданий по живописи на летней практике составляют этюды интерьеров и пейзажа, имеющие глубокую воздушную перспективу. Работа на пленэре ставит в иные по отношению к аудиторной работе условия и заставляет переосмысливать наработанные ранее установки и приемы.

Необходимо отметить, что изучение навыков академической живописи – не просто этап становления для художника. В течение всей жизни взгляд на мир у художника изменяется так, как изменяется окружающая его действитель-

ность. Уроки академической живописи дают возможность осмысливать новые цветовые ощущения и представления. Время от времени художник должен становиться прилежным учеником природы, если не желает отставать в развитии, и живописные навыки, полученные в начале учебы, будут служить ему всю творческую жизнь.

Образ предмета в прикладном искусстве всегда слит с образом человека. Созданная художником модель костюма всегда передается через определенный социальный тип человека. Это учитывается и в заданиях по живописи. От образа учебной постановки к образу спроектированной вещи – таков путь обучения художника-технолога. Достаточно наглядно это прослеживается в изменениях характера живописных этюдов натюрморта у будущих художников-орнаменталистов.

Сюжет натурной постановки постепенно переходит в орнаментальный мотив. Особенности натурной постановки (фактура, светотень и т.п.) должны меняться достаточно свободно, так как в орнаментальной текстильной композиции рисунок прежде всего должен выявлять художественные возможности используемой ткани. Связь между образностью решения и материалом имеет в прикладном искусстве особое значение. Однако это не значит, что в работе художника-технолога применяются лишь изученные закономерности построения натуральных объектов. Образ изделия во всех случаях «растворяется» в образе человека или в интерьере. Для более цельного выявления художественного «лица» вещи используются сюжетные построения. Так, спортивный костюм лучше смотрится в движении, со спортивным инвентарем, в пейзаже.

Не переоценивая роль сюжетного изображения в образном построении

произведений прикладного искусства, можно сказать, что учебная живопись должна давать художнику-технологу необходимый минимум знаний построения сюжетных композиций.

Форма и цвет предметов изначально несут в себе смысловое художественное начало. Восприятие формы и цвета предмета может происходить независимо от его бытовой функции и способствовать рождению в сознании человека самых неожиданных ассоциаций. Цвета, которые можно применять для изображения предметов и явлений природы, сами по себе, совершенно независимо от этих предметов и явлений природы, обладают силой воздействия на чувства зрителей.

Понятие образа связывается в эстетике с представлением о типичном, выраженном в конкретном, индивидуальном. Только на основе единства типичного и конкретного возникает образ. Ф.Энгельс, говоря об искусстве литературы, писал, что «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность...»*. Для художественного моделирования это один из принципиальных моментов. Конечно, недостаточное теоретическое осмысление проблемы образа в прикладном искусстве создает большие трудности в обучении художников для текстильной и легкой промышленности.

Г.В.Ф.Гегель писал, что «чувственные образы и звуки выступают в искусстве не только ради себя и своего непосредственного выявления, а с тем чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать их отклик в духе» [4,

с.45]. Это определение ценно и сегодня, так как предполагает в художественном образе способность к обобщению. Каждое учебное задание несет в себе объединяющую идею, которая в конечном итоге формирует художественное произведение, имеющее и национальный характер, и индивидуальный почерк. Чем глубже эта идея, тем менее необходима для ее выражения внешняя показная оригинальность. Непреходящая ценность живописи — в естественности. В ней скрыто то вечное, к которому всегда хочется вернуться, которое никогда не надоедает. Так притягивают нас полотна Рембрандта, Рубенса, Василия Сурикова, Михаила Врубеля и других гениальных художников.

В основе живописного мастерства известных художников лежат глубокие знания в области теории и практики живописи.

Теория живописи базируется на научных основах, на знании математики (учение о перспективе), физики (знание законов оптики и цветоведения), физиологии зрения и психологии (изучение специфики художественно-творческого мышления: вопросов восприятия, ощущения, памяти, воображения, интуиции и т.д.), пластической анатомии, учения о пропорциях и других наук.

Практическое освоение курса живописи базируется на теоретическом знании перечисленных наук, а также на теоретическом знании и практическом усвоении художественных дисциплин — рисунка, основ композиции, основ перспективных построений в изобразительном искусстве, пластической анатомии, учения о пропорциях, теории колорита в живописи.

Основная сложность заключается в том, что перечисленные проблемы в настоящее время не систематизирова-

*Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 36. — С. 333.

ны в достаточной мере. Не существует ни одного учебника или учебного пособия, где были бы системно изложены вопросы теории и методики обучения живописи. Этот факт отмечают многие художники, педагоги и искусствоведы.

Н.Э.Радлов в книге «Рисование с натуры» отмечал, что теория, осмысливающая практику, дает ключ к дальнейшему ее усовершенствованию. Поэтому изучение ее не только полезно, но и необходимо художнику, хотя бы для того, чтобы сократить путь освоения уже имеющихся основных творческих приемов [5, с.81].

Г.М.Шегаль в своей книге «Колорит в живописи» писал следующее: «По сравнению с представителями других видов искусства художники явно находятся в особо невыгодном положении, ибо если в музыке, например, теория композиции и гармонии, а также учение о контрапункте читаются как обязательный курс в консерватории, то в живописи научно не обосновано большинство ее разделов, особенно колорит» [6, с.5].

«Крайне мало разработанная теория изобразительного искусства

влечет за собой различные ошибочные толкования» [7, с.165]. Эти слова принадлежат известному советскому художнику А.А.Дейнеке.

Вместе с тем в советском искусствоведении имеется ряд очень серьезных работ, которые являются фундаментальными для теоретического осмысления проблем изобразительного искусства, и в том числе живописи. Это труды М.А.Алпатова «Композиция в живописи» (М., 1940), Н.Н.Волкова «Восприятие предмета и рисунка» (М., 1950), «Цвет в живописи» (М., 1984), «Композиция в живописи» (М., 1977), Г.М.Шегалья «Колорит в живописи» (М., 1957), Л.Ф.Жегина «Язык живописного произведения» (М., 1970), Б.В.Раушенбаха «Пространственные построения в живописи» (М., 1980).

Отводя значительную часть объема данного пособия теории живописи, авторы стремились как можно полнее раскрыть плодотворную взаимосвязь теории и практики, дать возможность обучающимся искусству живописи найти в теории суть большинства творческих проблем.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ

1. Системы пространственных построений

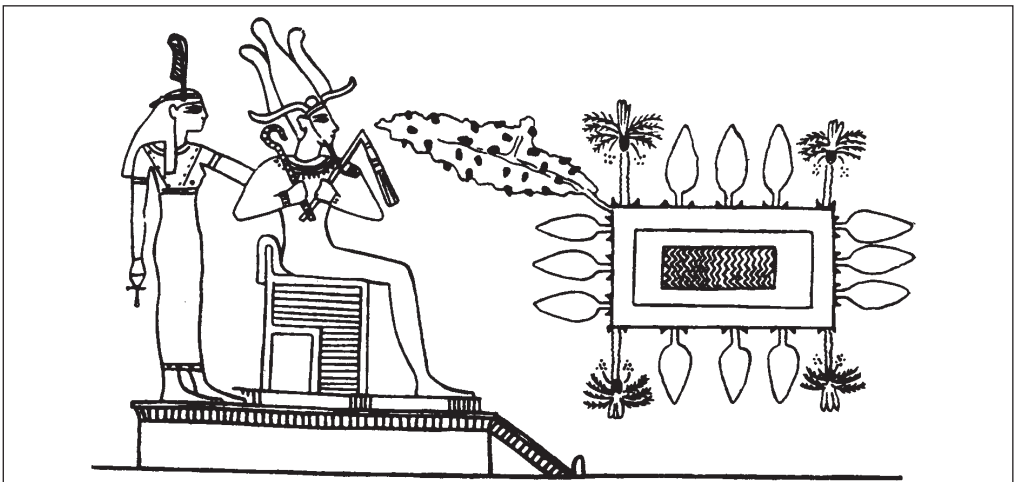
Живопись – один из основных видов изобразительного искусства; в узком смысле – художественное изображение предметного мира на плоскости посредством цветных материалов. Так обозначается понятие «живопись» в Кратком словаре терминов изобразительного искусства.

В Кратком словаре по эстетике этот же термин трактуется следующим образом: «Живопись – один из важнейших видов изобразительного искусства, в котором задачи образного отражения, истолкования и познания явлений и предметов объективной действительности решаются цветом, неразрывно связанным с рисунком. Произведения живописи создаются

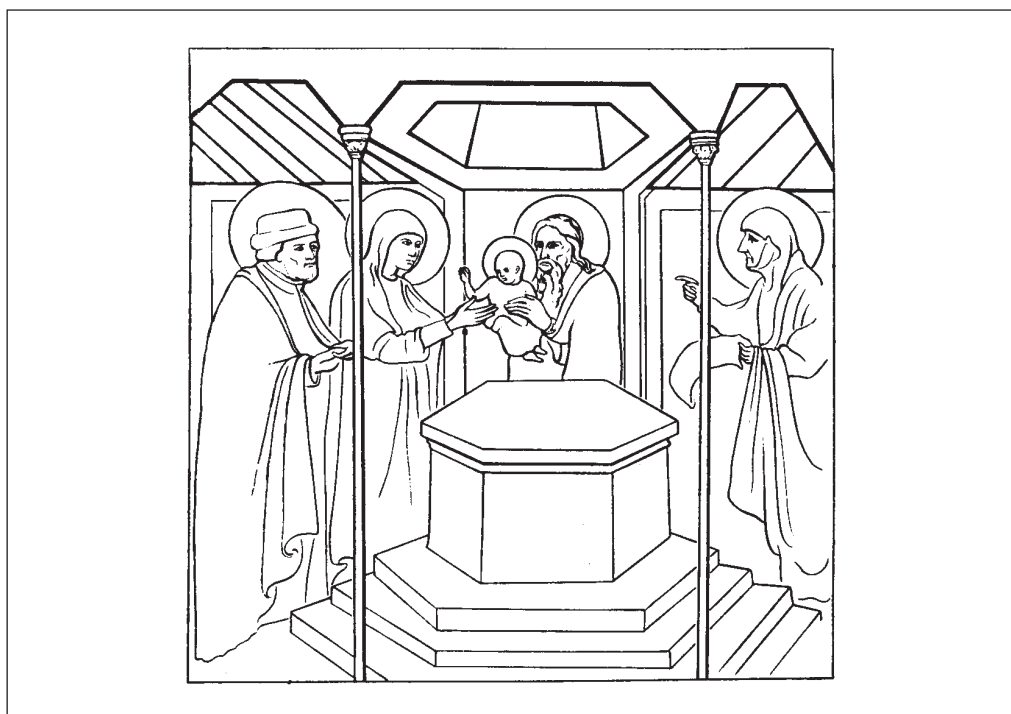
красками (масляные, водяные, восковые, клеевые и пр.), которые наносятся на поверхность холста, штукатурки, бумаги, на керамическую поверхность и т.д.» [8,с.42].

Живопись, как и другие виды искусства, по своей природе условна. Художник располагает плоскостью – бумагой, картоном или холстом – для изображения предметов и явлений реального мира и возможностью смешивать и наслаивать краски для выражения своего замысла. Следовательно, основная сложность, с которой сталкивается художник, – необходимость передавать облик объемных, трехмерных предметов, а также трехмерного пространства на плоскости, имеющей всего два измерения.

«Плоскость холста не тождественна реальному пространству, краски палитры не тождественны цветам в природе, впечатление освещенности, создаваемое живописью, не тождественно солнечному свету. Живо-



1. Чертежный метод изображения. Иллюстрация из Книги Мертвых. XV в. до н.э.



2. Метод локальных аксонометрий и их трансформации.
Барнаба да Модена. Сретение. Вторая половина XIV в.

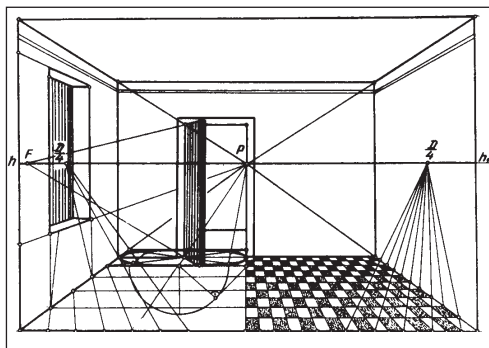
писец, созерцая натуру и уже в этом созерцании переводя ее на язык живописи, выбирает те или иные пути ее зрительно-живописного обобщения» [9, с.178].

«Только очень неискушенному человеку может показаться простым и однозначным принцип: писать, следуя указаниям глаза, писать так, как видишь. В действительности способов видеть и способов передавать видимое на плоскости существует множество. Преобладание в живописи того или иного способа далеко не является чем-то капризно-стихийным или чисто индивидуальным. Оно исторически обусловлено потребностью в передаче того или иного содержания и наталкивает на определенные содержательные открытия.

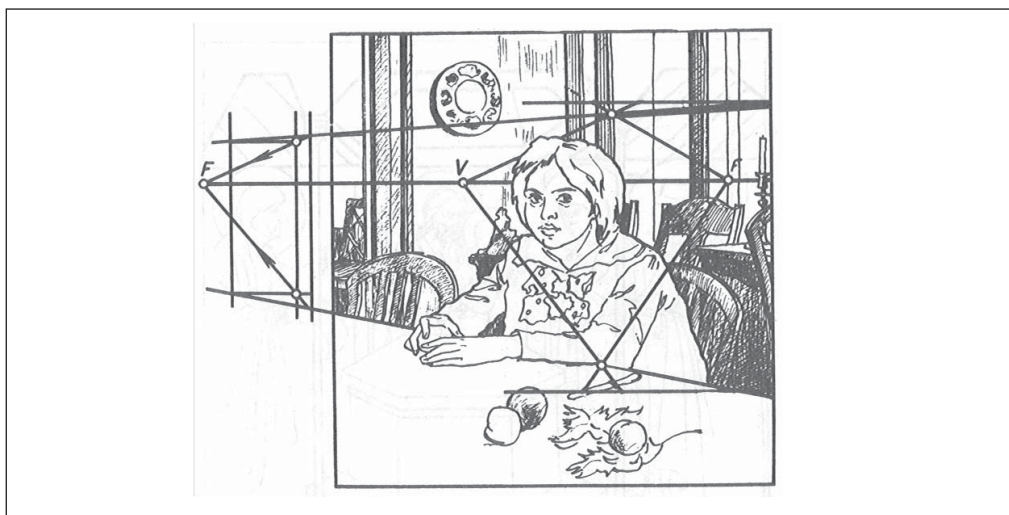
В каждом частном случае оно связано с мироощущением художника и

в каждом общем живописном стиле с мироощущением эпохи» [9, с.175].

Академик Б.В.Раушенбах в книге «Пространственные построения в живописи» [10] приводит результаты математического анализа различных систем пространственных построений в



3. Центральная линейная перспектива.
Схема построения перспективы интерьерера



4. Схема центральной линейной перспективы в картине В. Серова «Девочка с персиками»

живописи, которые он называет геометрией изображения или геометрическими построениями пространства на плоскости картины.

В построении пространственных изображений в живописи существенную роль играют цвет, тональные градации различных планов, цветовая перспектива и т.д. Автор сознательно вычленяет геометрический аспект проблемы пространственных построений в живописи, что позволяет обратиться к математическому аппарату для исследования.

При рассмотрении наиболее типичных систем геометрических построений (исключая произведения живописи новейшего искусства) автор делает вывод, что история знает всего четыре основных метода пространственных построений на плоскости изображения:

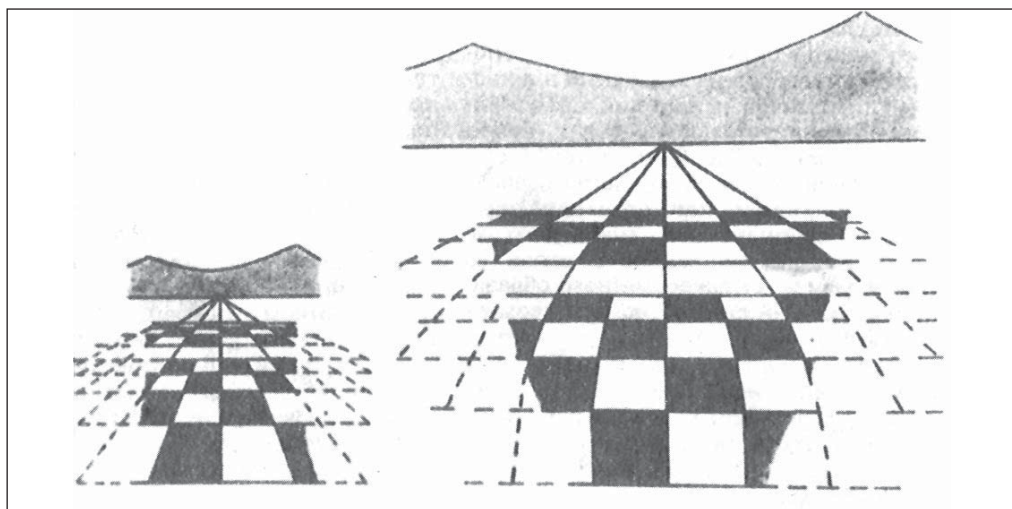
1) чертежный метод (изображение объективного пространства, свойственное искусству Древнего Египта);

2) метод локальных аксонометрий и их трансформации, характерный для античного и средневекового искусства;

3) центральная линейная перспектива в искусстве эпохи Возрождения;

4) центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий.

Каждый из перечисленных четырех методов пространственных построений проявлялся в разных регионах и в разное время или в чистом виде, или в сочетаниях друг с другом в произведениях разных культур. Автор делает следующий вывод: «Анализ применявшихся в разное время художниками «геометрий» показывает, что все они целесообразны, основаны на реальных свойствах человеческой психики, в частности психологии зрительного восприятия, все в той или иной мере условны, а «научная» перспектива эпохи Возрождения вовсе не является неким абсолютom, к которому столетиями с трудом стремились художники. Эта «фотографическая» перспектива привита нам с детства воспитанием, и поэтому отклонения от нее представляются многим как неумение или нежелание «правильно рисовать». Между тем это не так. Область, в кото-



5. Дорога в горы в системах линейной и перцептивной перспектив

рой привычная нам линейная перспектива адекватно передает зрительное восприятие, ограничена дальними участками пространства. Как показывает математический анализ, для ближних областей пространства (при стремлении фиксировать видимую геометрию предметов) следует пользоваться аксонометрией и легкой обратной перспективой. И если живописец хочет передать не видимую, а объективную геометрию, то он будет вынужден пользоваться приемами, родственными тем, которые были в ходу в Древнем Египте. Приемы линейной перспективы эпохи Возрождения, средневековой обратной перспективы и особые способы древнеегипетского изображения были результатом хотя и традиционно обусловленной, но сознательной позиции художника» [10, с.12–13].

Автор на основе анализа различных систем перспективных построений в живописи приходит к выводу, что независимо от применяемой системы изображение предметов близкого переднего и среднего планов без отклонения от геометрии зрительного

восприятия, т.е. «без ошибок», невозможно.

«В системе линейной перспективы вследствие неадекватности построенного по ее правилам изображения естественному зрительному восприятию искажения равномерно распределены между всеми элементами (т.е. все изображено «неверно»), а в системе перцептивной перспективы совокупность локально правильных элементов будет дополнена соответствующим количеством элементов, искаженных сильнее, чем в системе линейной перспективы» [10, с.78].

Разработанная Б.В.Раушенбахом система криволинейной перцептивной* перспективы основана на передаче на плоскости картины геометрии зрительного восприятия пространства, которая не может быть осуществлена без опоры на работу человеческого сознания. То есть эта система перспективы предполагает необходимость созна-

*Слово «перцептивный» происходит от слова «перцепция» – синонима слова «восприятие».

тельного отбора, выбора элементов изображения, искажение которых допускается, и элементов, которые необходимо передать в точном соответствии со зрительным восприятием.

Сознательный отбор и выбор элементов для изображения осуществляется художником, поэтому теоретически может быть бесконечное множество геометрически разных изображений одного и того же пространства картины, написанного с одной точки зрения при построении изображения с использованием системы перцептивной перспективы. При использовании линейной перспективы с одной точки зрения можно получить на плоскости лишь одно изображение пространства. На этом основании Б. В. Раушенбах делает вывод о том, что система центральной линейной перспективы, которая с эпохи Возрождения была практически единственным теоретическим методом изображения пространства на плоскости в европейской школе живописи, является лишь частным случаем системы криволинейной перцептивной перспективы и применима лишь для изображения удаленных областей пространства, где обе системы совпадают и достаточно воспроизводят естественное зрительное восприятие.

Примеры, поясняющие основные методы пространственных построений на плоскости, даны на ил.1—5.

2. Значение теории перцептивной перспективы в творчестве художника

Теоретическое значение в практике искусства, а также в искусствознании новой теории системы перцептивной перспективы для изображения трехмерного пространства на двухмерной плоскости изображения трудно переоценить, так как это, по существу, пер-

вая математическая теория построения изображения, учитывающая специфику субъективного восприятия предметов и явлений действительности художником.

«В эпоху Возрождения великие создатели системы перспективы не имели ни малейшего представления о том большом вкладе, который дает работа мозга в систему зрительного восприятия, да если бы они это и знали, уровень развития математики того времени не позволил бы привлечь ее к описанию работы системы «глаз + мозг» [10, с.79].

Система перцептивной перспективы обосновывается и описывается математически при помощи интегрального исчисления, а в некоторых случаях с использованием геометрии Н.И.Лобачевского. Система, в которой использованы достижения современной психологии зрительного восприятия с привлечением методов математического анализа, впервые сформулирована теоретически.

Огромное значение системы для теории и практики искусства заключается еще и в том, что она теоретически обосновывает правомерность различных, иногда диаметрально противоположных способов изображения в живописи предметов и явлений объективной действительности. «Эта более полная система «реабилитирует» (если это вообще необходимо) такие особенности живописи, как обратная перспектива средневековья или пространство Сезанна, не только в связи со своеобразием художественного образа, но и с позиций строгой логики геометрии» [10, с. 3—4].

При анализе пространственных построений в византийской и древнерусской живописи, а также в живописи Индии и Ирана Б. В. Раушенбах выяв-

ляет характерные черты свободной перцептивной перспективы.

Необходимо отметить, что определенную условность системы центральной линейной перспективы при передаче пространства на плоскости замечали многие художники и искусствоведы.

К.Ф.Юон говорил: «Верить ли больше свободно воспринимающему глазу или схоластическому голосу науки о перспективе?»

Человеческий глаз часто не замечает научно точных перспективных изменений. Не знающий законов теории перспективы почти обязательно изобразит предметы в обратном виде, как это делалось систематически во всех случаях восточного, древнего народного искусства.

Все очарование искусства Востока, японского, китайского, древнерусского, иранского или индийского исчезло бы вмиг, если бы его привести к правильным перспективным построениям» [11, с. 7].

С методикой построения перцептивной перспективы можно ознакомиться в книге Б.В.Раушенбаха «Пространственные построения в живописи» (М., 1980).

Изучение закономерностей изображения предметного мира в соответствии с его зрительным восприятием в живописи дополняется изучением законов безвоздушной перспективы.

Воздушная перспектива проявляется в изменении цвета и ясности очертаний предметов, удаленных на значительные расстояния, что наиболее полно можно проследить в живописи пейзажа. На дальних планах в пейзаже детали зрительно обобщаются серовато-голубоватой дымкой, тени светлеют, снижается общий цветовой контраст между землей и небом.

Иногда студенты, не имеющие достаточного опыта в работе над изображением пейзажа с натуры, нарушают пропорции элементов изображения, произвольно увеличивая или уменьшая размеры холмов, лесных далей, а это совершенно недопустимо.

Убедительность изображения пейзажа у мастеров живописи базируется на умении точно передавать пропорции элементов природы и выдерживать на плоскости изображения те масштабные пропорциональные соотношения между ними, которые наблюдаются в природе.

Работа над живописными этюдами на природе отличается от живописи в аудитории тем, что полностью изменяется обстановка, так как в поле зрения рисующего попадает ряд отвлекающих от существа работы деталей изображения. Если в аудитории учебная постановка, выполняемая преподавателем, содержит все необходимые для работы компоненты, то при работе над пейзажем основной задачей является выбор угла обзора с целью заключения в него лишь тех элементов природы, которые нужно изобразить.

В пейзажных живописных работах с натуры особое внимание необходимо уделять композиции изображения, выделению композиционного центра с использованием различных методов пространственного построения изображения на плоскости.

Чтобы практически овладеть знанием различных методов пространственных построений на плоскости изображения, необходимо не только изучить теорию, но и научиться применять полученные знания на практике, как в условиях аудитории, так и в самостоятельной творческой работе.

ЦВЕТ И КОЛОРИТ

1. Роль теории цвета в искусстве

Живопись в некоторых старых учебных пособиях нередко определяется как рисование красками, что указывает на основной признак живописи, отличающий ее от других видов изобразительного искусства, а именно на работу красками, т.е. с цветом.

Проблемы цвета под различными углами зрения изучаются в настоящее время в целом ряде наук и научных дисциплин. Физика изучает энергетическую природу цвета, физиология – процесс восприятия человеческим глазом волн определенной длины и превращения их в цвет, психология – проблемы восприятия цвета и воздействия его на психику, биология – значение и роль цвета в жизнедеятельности живых и растительных организмов, математика разрабатывает методики измерения цвета. Совокупностью перечисленных наук является научное цветоведение.

В теории живописи и живописной практике изучаются главным образом художественные, эстетические свойства цвета, закономерности создания цветового строя, колорита картины, различные приемы использования контрастов, соотношение цвета с другими компонентами художественной формы, такими, как линия, пластика, светотень, роль цвета в композиции живописного произведения.

Главными критериями оценки цвета и колористических сочетаний в художественной практике изобразительного искусства являются их красота, соответствие как природному цвету и

цветовым сочетаниям, существующим в действительности, так и творческому замыслу художника.

Закономерности колористических сочетаний в живописи – это переработанные творческим сознанием художника определенные закономерности объективной действительности.

Цветовая гармония, колорит, контрасты, существующие в действительности, художник по-своему воспринимает, обобщает, интерпретирует в соответствии с творческим замыслом, а иногда и значительно трансформирует, переосмысляет.

Знание научных представлений о цвете не может, конечно, заменить необходимости изучения художником природы во всем ее многообразии и сложности проявлений форм и цвета, но может существенно обогатить художественную практику, как это неоднократно наблюдалось в истории искусств. Известно, какое важное значение придавалось научным знаниям в искусстве эпохи Возрождения.

В искусстве рубежа XIX–XX вв. огромное значение теории цвета придавали импрессионисты. Камиль Писсаро говорил, что «все зависит от того, как использовать эти научные данные. Если бы мы не знали на основании открытий Шевреля и других ученых, как соотносятся между собой цвета, мы не могли бы так уверенно продолжать наши поиски в области света. Если бы наука не обратила на это наше внимание, я не понимал бы разницу между локальным цветом и светом» [12, с.152].

Советский художник Н.П.Крымов писал: «Говорят: искусство не наука, не математика, что это творчество, настроения и что в искусстве ничего нельзя объяснить – глядите и любуйтесь.

По-моему, это не так. Искусство объяснимо и очень логично, о нем нужно и можно знать, оно математично. В таком случае его можно и объяснить. Можно точно доказать, почему картина хороша и почему плоха» [13, с.33].

Научные знания о цвете необходимы художнику и для освоения технологии живописи. Красочный слой картины воспринимается зрителем благодаря целому ряду физических процессов – отражению, преломлению, поглощению, рассеиванию, излучению и т.д.

Условия экспозиции произведений живописи также требуют учета многих оптических закономерностей.

Теория цвета как средство художественной выразительности в живописи базируется на научном цветоведении, но до определенного предела, так как научное цветоведение не может объяснить нам законы создания колорита в живописи – основу живописного мастерства.

Художественное творчество в изобразительном искусстве, и в частности в живописи, в каждом конкретном случае – явление уникальное, и его нельзя сводить к схеме. Художник творит не по рецептам, почти у каждого художника есть своя творческая методика, творческие принципы, секреты мастерства, основанные нередко на интуиции. В творческом процессе интуиции принадлежит весьма важная роль. В материалистическом понимании интуиции, внезапному «озарению» художника предшествует скрытая от самого автора работа сознания, организуемая и подчиняющая определенным закономерностям внешние, казалось бы, беспорядочные впечатления.

2. Свет и цвет

Что же представляет собой цвет с точки зрения физики* и как эти знания применяются в практике изобразительного искусства?

Все разнообразие окружающего мира мы видим благодаря свету и зрению. Свет излучают различные нагретые тела – солнце, нить электрической лампы, раскаленный металл, газы, пламя керосиновой лампы, костер и т.д., которые называют первоисточниками света. Состав света, освещающего различные предметы, в значительной мере влияет на видимый человеком цвет этих предметов.

Под воздействием световых волн с колебаниями различной частоты у человека возникают различные световые и цветовые ощущения. Свет распространяется волнами определенной длины. Длина волны – это расстояние, на которое распространяется колебание за один период, т.е. за время, необходимое для одного полного колебания. Длина волны света обозначается греческой буквой λ и измеряется в микрометрах (мкм).

Видимый спектр, т.е. диапазон волн, воспринимаемый человеком, ограничен волнами длиной приблизительно 396–760 мкм. Некоторые исследователи считают, что глаз человека способен ощущать световые лучи в пределах 302–950 мкм, однако чувствительность глаза к крайним видимым лучам в сотни раз меньше, чем к световым лучам с длиной волны 396–760 мкм.

*С физическими основами цвета студенты знакомятся при изучении курса цветоведения. Поэтому в данной главе приведены лишь краткие сведения о цвете с точки зрения физики.

Прямой свет первоисточников (Солнца и т.д.) падает на окружающие предметы и объекты, при этом непрозрачные предметы часть лучей поглощают, а часть отражают. Цвет непрозрачного предмета определяется светом, который от него отражается. У прозрачных предметов или имеющих в своей структуре просветы или микропоры (например, ткани) часть лучей отражается, часть поглощается и часть пропускается. В результате все предметы и объекты сами становятся источником отраженного света, и довольно значительного, как, например, Луна, Земля, небесные тела и т.д.

Таким образом, все предметы и объекты в природе освещены как прямым, так и отраженным светом.

Ньютон впервые сформулировал мысль о сложном составе белого солнечного света. Если на пути солнечного луча поставить стеклянную трехгранную призму, то вместо белого светового луча появится цветная полоса из различных цветов, называемая спектром. Цвета в спектре располагаются в определенном порядке: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Каждый цвет постепенно, без резких границ, посредством множества промежуточных цветов переходит в другой цвет. Те же чистые, яркие, спектральные цвета можно увидеть в радуге.

Цвета, отличающиеся различной цветностью (красные, оранжевые, желтые, зеленые, голубые, синие, фиолетовые) называют хроматическими (цветными).

В спектре нет белых, серых цветов, а также черного цвета. Эти цвета, отсутствующие в спектре, можно отличить лишь по светлоте. Группу белых, серых и черных цветов называют ахроматическими (бесцветными).

Хроматические цвета отличаются друг от друга по трем признакам: цветовому тону, насыщенности и светлоте.

3. Цветовой тон, насыщенность, светлота

Цветовой тон – это качество хроматического цвета, которое мы обычно называем красным, оранжевым, желтым, зеленым и т.д. Его можно сравнить с одним из спектральных или пурпурных цветов. Цветовой тон обозначается длиной волны, выражаемой в микрометрах.

Все ахроматические и хроматические цвета определяются одной характеристикой – светлотой, или относительной яркостью.

«Светлота – это отношение потока света, отраженного или пропущенного образцом, к падающему потоку; она выражается в относительных единицах. Отсюда вытекает, что чем ближе характеристика цвета к единице, тем он будет светлее; наиболее темные места имеют светлоту, близкую к нулю» [14, с.15].

Насыщенность цвета – это степень отличия хроматического цвета от ахроматического той же светлоты.

В цветоведении часто измеряют не насыщенность, воспринимаемую визуально, а так называемую чистоту, или колориметрическую насыщенность цвета, которая определяется отношением яркости спектральной составляющей к общей яркости цвета. Чистота цвета – относительная величина и обычно выражается в процентах. Чистота спектральных цветов принимается за единицу, или за 100 процентов, а чистота ахроматических цветов равна нулю.

Зная цветовой тон, светлоту и насыщенность цвета, можно количественно измерить любой цвет. Малейшее изменение одной из трех определяю-

щих цвет величин влечет за собой изменение цвета.

Метод определения цвета по трем перечисленным характеристикам, удобный тем, что цвет можно определить количественно, успешно применяется в различных областях науки и техники, в том числе в полиграфии, текстильном производстве, цветном телевидении и т.д., где для измерения цвета применяют специальные приборы – спектрофотометры и колориметры различных систем.

Все методы определения цвета в колориметрии основаны на сравнении цветов, которые лежат в одной плоскости и находятся в одинаковых условиях освещения.

В живописи при работе с натуры художник должен анализировать и сравнивать цвета, присущие сложным по форме объемным объектам или предметам, которые, как правило, находятся в окружении цветовой среды или предметов другого цвета и которые расположены на нескольких, иногда достаточно удаленных друг от друга планах и, следовательно, в различных условиях освещения.

4. Оптическое смешение цветов

В цветоведении изложены три закона оптического смешения цветов, знание которых необходимо для художников в их практической работе.

Мелкие точки, штрихи или полосы различных цветов, нанесенные на поверхность, с определенного расстояния кажутся однотонными, а различные цвета сливаются в один цвет.

Первый закон оптического смешения заключается в следующем: ко всякому хроматическому цвету можно подобрать второй хроматический цвет, который при оптическом смешении

с первым в определенном количественном отношении дает ахроматический цвет.

Цвета, которые в оптических смесях могут давать ахроматический цвет, называют взаимно дополнительными цветами. Это могут быть лишь строго определенные цвета. К ультрамариновому дополнительным является лимонно-желтый цвет, к карминно-красному – голубовато-зеленый (цвет изумрудной зелени), к лимонно-желтому – ультрамариновый и к голубовато-зеленому – карминно-красный цвет.

Второй закон оптического смешения заключается в том, что при оптическом смешении недополнительных цветов получаются цвета по своему цветовому тону промежуточные между смешиваемыми цветами. При смешении желтого с красным получается оранжевый цвет, при смешении желтого с зеленым – синий цвет и т.д.

Третий закон оптического смешения заключается в том, что цвета, которые выглядят одинаково, в оптических смесях дают одни и те же результаты независимо от того, каков физический состав световых потоков, вызывающих ощущение этих цветов. «Например, одинаковые по цвету монохроматический оранжевый, длина волны которого 610 мкм, и того же тона оранжевый, составленный из волн 590 и 630 мкм, в оптических смесях с другими цветами дают совершенно одинаковые результаты, хотя в одном случае цвет монохроматический, а в другом сложный» [15, с. 43]. Однако результаты оптического смешения цветов отличаются от результатов смешения красок, которыми в практике живописи пользуются художники.

Результаты оптического смешения цветов приведены в табл.1, результаты смешения красок – в табл.2.

Художники часто применяют в живописи законы оптического смешения цветов. Известно, что в основе творчества постимпрессионистов Поля Синьяка, Жоржа Сёра лежат законы оптического суммирования цветов и законы контраста. Ссылаясь на законы оптического смешения цветов, изложенные в книге Шевреля, Поль Синьяк настаивал на преимуществах оптического смешения цветов в живописи по сравнению с обычным смешением красок. В программной книге постимпрессионизма Поль Синьяк писал: «Всякая материальная смесь ведет не только к за-

темнению, но и к обесцвечиванию, всякая оптическая смесь, наоборот, ведет к ясности и блеску» [16, с.16].

Но, как видно из табл.1, при оптическом смешении дополнительных цветов и близких к ним также происходит обесцвечивание цвета.

Законы оптического смешения в практике искусства знали не только постимпрессионисты, но и мастера древней фаюмской живописи, создатели помпейских росписей, мастера венецианской школы живописи Высокого Возрождения, Диего Веласкес и многие другие художники.

Результаты оптического смешения цветов

Т а б л и ц а 1

	Фиолетовый	Индиго-синий	Голубой	Голубовато-зеленый	Зеленый	Зеленовато-желтый	Желтый
Красный	Пурпурный	Темно-розовый	Беловато-розовый	Белый	Беловато-желтый	Золотисто-желтый	Оранжевый
Оранжевый	Темно-розовый	Беловато-розовый	Белый	Беловато-желтый	Желтый	Желтый	
Желтый	Белый	Беловато-розовый	Беловато-зеленый	Беловато-зеленый	Зеленовато-желтый		
Зеленовато-желтый	Белый	Беловато-зеленый	Беловато-зеленый	Зеленый			
Зеленый	Беловато-синий	Аквамаринный	Голубовато-зеленый				
Голубовато-зеленый	Аквамаринный	Аквамаринный					
Голубой	Индиго-синий						

Результаты смешения красок

	Краплак	Киноварь красная	Сиена жженая	Кадмий оранжевый средний	Охра желтая	Кадмий желтый	Зеленая изумрудная	Ультра-марин	Лазурь	Черная
Черная	Темный красновато-коричневый, с легким фиолетовым оттенком	Бордо	Темный коричневый	Темный желто-коричневый, слегка зеленоватый	Темный серовато-коричневый, слегка зеленоватый	Темный желтый зеленоватомутный	Темный сероватоголубоватый зеленый	Почти черный с синеватым оттенком	Темный синий зеленоватого оттенка	Черный
Лазурь	Темный лиловый	Темный красновато-коричневый с фиолетовым оттенком	Очень темный коричневый с оливковым оттенком	Бутылочный	Серовато-зеленый	Зеленый	Голубовато-зеленый бирюзовый	Синий	Синий небесного оттенка, слегка зеленоватый	
Ультрамарин синий	Фиолетовый	Коричневато-красно-фиолетовый	Темный коричневый с вишневым оттенком	Сероватый желтый коричневатый	Серовато-желтоватый зеленый	Мутный желтоватозеленый	Несколько мутный бирюзовый	Синий, слегка фиолетового оттенка		
Зеленая изумрудная	Почти серый темный	Почти серый темный	Коричневато-серовато-зеленоватый	Мутный зеленоватый	Желто-зеленый	Зеленый голубоватого оттенка				

Кадмий желтый средний	Розовато- коричневый розовато- желтого оттенка	Оранжевый	Желто- коричневый	Желто- оранжевый	Желтый	Желтый, слегка лимонного оттенка				
Охра желтая	Розовато- коричне- ватый	Коричне- вато- оранжевый	Желто- коричневый	Желто- оранжевый коричне- ватый	Песочно- желтый					
Кадмий оранже- вый	Красновато- оранже- вый	Оранжевый	Оранжевато- коричневый	Желтовато- оранжевый						
Сиена жженая	Красно- коричне- вый	Красно- кирпичный	Коричнева- тый краснова- того оттенка							
Киноварь красная	Красный	Красный алый								
Краплак	Красный пурпурного оттенка									

Цветные штрихи по локальному пятну цвета фресок Феофана Грека и его учеников свидетельствуют о знании законов пространственного смешения цветов, оживляющего цвет в иконах русской школы.

В живописи использовались и будут использоваться приемы оптического смешения цветов, но рассматривать их можно только как один из возможных приемов построения цветового строя или колорита картины (приложение 2).

5. Контраст

Контраст является одним из важнейших формообразующих элементов живописи. Цветовая гармония, колорит, светотень в живописи построены зачастую по принципу контраста. Символика контраста часто используется в живописи для передачи определенного философского, мировоззренческого содержания.

Явление контраста использовалось художниками с возникновения живописи, но первым его описал Леонардо да Винчи: «Из цветов равной белизны и равно удаленных от глаза тот будет на вид наиболее чистым, который окружен наибольшей темнотою, и наоборот, та темнота будет казаться наиболее мрачной, которая будет видна на наиболее чистой «белизне», каждый цвет лучше распознается на своей противоположности» [17, с.152].

При изучении явлений контраста с научной точки зрения выделяют два аспекта проблемы – психофизиологический и эстетический. Выводы, полученные при изучении явлений контраста психологами и физиологами, могут служить объективной научной основой для изучения теории контраста в художественной практике как одного из средств художественной выразительности в живописи.

Художник в творческой практике изучает законы проявлений контраста: он наблюдает и изучает, во-первых, контрасты в постоянно изменяющейся природе и, во-вторых, на плоскости изображения (бумаге, картоне, холсте) контрастное влияние двух или нескольких цветовых тонов, или мазков. Предметом изучения для художников является также зависимость контраста от площадей цвета, вызывающих это явление.

Контрасты разделяются на две группы – ахроматический (световой) и хроматический (цветовой). В каждой из групп различают три вида контраста: одновременный, последовательный и пограничный (или краевой).

Одновременный световой контраст. Художники часто сталкиваются с явлениями ахроматического, или светового, контраста, суть которого заключается в том, что светлое пятно на темном фоне кажется светлее, а темное на светлом темнее, чем оно есть на самом деле. В первом случае контраст называют положительным, во втором случае – отрицательным.

Условно пятно, окруженное более светлым или темным тоном, называют «реагирующим полем», а фон – «индуктирующим полем». Исследования одновременного светового контраста выявили, что реагирующее поле всегда изменяет светлоту более заметно, чем индуктирующее, что при чрезмерно больших яркостях явление контраста ослабевает, что эффект одновременного светового контраста зависит как от абсолютной яркости, так и от разности яркостей реагирующего и индуктирующего полей. При очень низких или высоких различиях в яркости контраст отсутствует или весьма незначителен.

Одновременный световой контраст зависит от размера площадей реагиру-

ющего и индуктирующего полей. Чем меньше реагирующее поле, тем сильнее в силу контраста оно высветляется. При равной яркости большая площадь реагирующего поля всегда кажется темнее меньшей площади индуктирующего поля.

Одновременный световой контраст зависит также от конфигурации реагирующего поля (круг, кольцо, квадрат или буква на одном и том же фоне в равных условиях освещения сопровождаются контрастом различной силы) и от расстояния между реагирующим и индуктирующим полями. Сила контраста уменьшается при увеличении расстояния между контрастирующими полями. Одновременный световой контраст проявляется не только в потемнении или посветлении реагирующих полей, но и в кажущемся изменении их размеров (приложение 1, а).

Светлое пятно на темном фоне кажется больше, чем оно есть на самом деле, и наоборот, темное пятно на светлом фоне кажется меньше.

Кажущееся изменение линейных размеров при одновременном световом контрасте называется иррадиацией. На явление иррадиации обращал внимание еще Леонардо да Винчи, который говорил: «Из предметов, равных по темноте, величине, фигуре и расстоянию от глаза, тот будет казаться меньшим, который будет виден на фоне более блестящем или белом.

Этому нас учит солнце, видимое за безлиственными деревьями, когда все их ветви, находящиеся против солнечного тела, настолько уменьшаются, что становятся невидимыми; то же самое произойдет и с древком, помещенным между глазом и солнечным телом» [17, с.204].

Явление контраста зависит также от освещенности. При освещенности

100 лк контраст проявляется сильнее, чем при освещенности 500 лк.

Большой вклад в изучение явления контраста внес Б.М.Теплов*.

Одновременный цветовой контраст. Этот контраст возникает при взаимодействии двух хроматических цветов или хроматического цвета с ахроматическим, в результате чего происходит видимое изменение цветового тона, сопровождающееся одновременным изменением его светлоты и насыщенности. Особый интерес представляет контраст дополнительных цветов.

При рассмотрении дополнительных цветов с близкого расстояния заметно повышение насыщенности и светлоты (яркости) цветов, новых же оттенков в восприятии этих цветов не возникает.

При рассмотрении дополнительных цветов с далекого расстояния вступает в силу закон оптического смешения цветов, сопоставляемые дополнительные цвета тускнеют и в целом превращаются в серое пятно.

Изменение цветового тона в результате действия одновременного цветового контраста (по результатам эксперимента Б.М.Теплова) зависит от следующих причин:

разницы светлот сопоставляемых цветовых тонов. Одновременный цветовой контраст наиболее заметен при приблизительном равенстве светлот сопоставляемых цветов или в том случае, когда реагирующее поле несколько светлее индуктирующего;

насыщенности сопоставляемых цветовых тонов;

размеров площадей реагирующего и индуктирующего полей или от расстояния до точки наблюдения.

* См.: Теплов Б.М. Зрительные ощущения и восприятия. — М.; Л., 1935. — С.2—85.

До определенного расстояния контраст увеличивается пропорционально расстоянию, затем начинают действовать законы оптического смешения цветов и контраст исчезает.

Исследования Б.М.Теплова показали, что при сопоставлении холодных цветов возникает более сильный контраст, чем при сопоставлении теплых, и что эффект контраста зависит от яркости и освещения. Слабое освещение повышает эффект контраста, а сильное уничтожает.

Художники в практике живописи часто применяют метод контраста цветовых тонов по насыщенности, чтобы акцентировать чистоту, звучность того или иного цвета.

При сопоставлении менее насыщенных цветов (светлых или темных) возникает больший эффект контраста, чем при сопоставлении насыщенных цветов.

Контраст по насыщенности виден и при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими. На черном или темно-сером фоне цветовой тон воспринимается менее насыщенным и, наоборот, на белом или светло-сером фоне – более насыщенным.

Пограничный контраст. Явления пограничного цветового контраста возникают на границе двух смежных цветовых тонов. Например, желтый цвет на границе соприкосновения с красным цветом приобретает зеленоватый оттенок, а в отдалении от красного цвета эффект ослабевает. На возникновение пограничного контраста влияет площадь реагирующего поля. Если площадь реагирующего поля мала по отношению к площади индуктирующего поля, пограничного контраста не возникает, если площадь реагирующего поля велика по отношению к площади индуктирующего поля, возникает пограничный контраст.

Пограничный и одновременный контрасты проявляются всегда вместе, но при одних условиях проявляется ярко один контраст, при иных условиях – другой.

Пограничный световой контраст проявляется тогда, когда рядом расположены две полосы, различные по светлоте. Часть светлого участка, находящаяся рядом с темным, выглядит светлее, чем остальной светлый участок. Создается впечатление пространственной вибрации и эффекта объемности. Это свойство пограничного контраста необходимо учитывать художникам-текстильщикам в практической работе и художникам-живописцам при работе с натурных постановок, в которых используются орнаментированные ткани.

Явления пограничного цветового и светового контрастов возникают в том случае, если контрастирующие цвета расположены непосредственно друг около друга, и практически совершенно исчезают, если между контрастирующими цветами расположена хотя бы очень узкая темная или светлая полоса.

Последовательный контраст. Когда мы переводим взгляд с одного цветового тона на другой, на последнем наблюдается оттенок цвета, несвойственный ему, что объясняется остаточным раздражением сетчатки глаза при восприятии предыдущего цветового тона, так как цветовое и световое ощущения имеют длительность и продолжают еще некоторое время, а предыдущий цветовой тон уже исчез из поля зрения. Например, если перевести взгляд с ярко-красного предмета на серую поверхность, то возникает зеленоватый оттенок серого цвета.

Последовательный контраст иногда вызывает и воспроизведение формы предыдущего цветового тона. Однако

явления последовательного контраста возникают только при восприятии насыщенных цветов. Малонасыщенные цвета не вызывают последовательного контраста.

6. Несобственные качества цвета

Цветовое зрение человека прошло длительный путь эволюции вместе с развитием общества, культуры и искусства, оно постоянно развивалось и обогащалось новым опытом.

Под чувством цвета понимается, помимо простого ощущения и восприятия, констатирующего основные характеристики цвета, сложное восприятие цвета современным человеком, обогащенное рядом образов, ассоциаций и представлений, связанных с цветом.

С точки зрения восприятия различных цветов их свойства и качества А.С.Зайцев предлагает разделить на собственные и несобственные.

Собственные качества цвета – это те качества, которые можно измерить и выразить количественно, это основные характеристики цвета – цветовой тон, светлота и насыщенность.

«Несобственные качества объективно цветам не присущи, они возникают как следствие эмоциональной реакции, возникающей при их восприятии» [18, с.80]. Это такие свойства цветов, которые характеризуются следующими словами: «теплые» и «холодные», «легкие» и «тяжелые», «глухие» и «звонкие», «выступающие» и «отступающие» и т.д.

Эмоционально одни цвета воспринимаются как теплые и ассоциируются с цветом огня, другие как холодные и ассоциируются в сознании с ощущением холода, цветом воды или льда.

Однако понятие теплых или холодных цветов весьма относительно, так как один и тот же цвет в различном цветовом окружении может восприниматься и как теплый, и как холодный. Например, карминно-красный цвет по отношению к оранжевому воспринимается холодным, а по отношению к синему цвету – теплым.

Противопоставление теплых и холодных цветов – один из важнейших приемов организации колорита в живописи и декоративно-прикладном искусстве.

Холодная гамма цветов создает впечатление успокоенности, теплая гамма – впечатление радости, активности, иногда драматизма.

При восприятии различные цвета обозначают как «легкие» и «тяжелые». К легким, или воздушным, цветам обычно относят светлые, холодные, малонасыщенные цвета, особенно синие и голубые, напоминающие цвет неба, воздушного пространства и дали.

К тяжелым цветам относят теплые, темные, плотные цвета – коричневые, оливковые, черные, темно-серые и др. Тяжелые цвета обычно ассоциируются с цветом земли.

Художники часто называют различные цвета глухими и звонкими, что зависит от насыщенности цвета. Например, ярко-красный насыщенный цвет называют звонким по сравнению с глухим коричневым цветом.

Деление цветов на выступающие и отступающие основано на ассоциативном опыте людей, привыкших видеть дальние планы пейзажей и дальние предметы, всегда окутанные синевой. Если на одинаковом расстоянии от человека расположить два окрашенных в красный и синий цвета прямоугольника, то первый из них воспринимается расположенным

ближе, а другой – расположенным дальше (приложение 1, в).

Так называемые пространственные свойства цвета, используемые в живописи для передачи воздушной перспективы, были замечены еще художниками эпохи Возрождения, которые для передачи воздушного пространства передний план картины изображали в тепло-коричневой гамме, средний – в нейтрально-зеленой гамме и дальний – в голубоватой колористической гамме.

7. Психофизиологическое воздействие цвета и его символика

Для художников, работающих в области живописи и декоративно-прикладного искусства, большое значение имеет знание психофизиологического воздействия цвета на человека, обусловленного законами его восприятия.

Вопросами эмоционального воздействия цвета на человека интересовались многие практики и теоретики искусства – Леонардо да Винчи, И.В.Гёте, Э.Делакруа, М.Дерибере, М.Алпатов, И.Грабарь, К.Юон, Н.Волков и др.

«В своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и форм того материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, цвет оказывает известное воздействие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душу», – писал Гёте [19, с.240]. По определению Гёте, желтый цвет «обладает прелестью», производит «безусловно теплое впечатление и вызывает благодушное настроение», синий цвет «всегда приносит что-то темное», «синяя поверхность как будто уплывает от нас вдаль», красный цвет создает впечатление «как серьезности и досто-

инства, так и прелести и грации», зеленый цвет дает глазу «реальное удовлетворение» [19, с.241–247].

О влиянии цвета на психику человека и его использовании в медицинской практике пишет М.Дерибере по результатам исследования доктора Подольского: «Зеленый цвет влияет на нервную систему. Это болеутоляющий, гипнотизирующий цвет. Эффективен при нервной раздражительности, бессоннице и усталости, понижает кровяное давление, поднимает тонус; создает ощущение тепла, расширяя капилляры. Облегчает невралгии и мигрени, связанные с повышенным кровяным давлением. Зеленый успокаивает, и его употребление не дает никаких вредных последствий.

Голубой цвет – антисептический цвет. Он уменьшает нагноение, может быть эффективен при некоторых ревматических болях, при воспалениях и даже при лечении рака. Чувствительного человека голубой облегчает больше, чем зеленый. Однако от слишком долгого облучения голубым светом возникает некоторая усталость или угнетенность.

Оранжевый цвет стимулирует чувства и слегка ускоряет пульсацию крови. Не влияет на кровяное давление; создает чувство благополучия и веселья. Имеет сильное стимулирующее действие, но может утомить.

Желтый цвет стимулирует мозг. Может быть эффективен в случае умственной недостаточности. Долгое облучение препятствует колебаниям в течении болезней.

Красный цвет – теплый и раздражающий. Он стимулирует мозг, эффективен для меланхолии.

Фиолетовый действует на сердце, легкие и кровеносные сосуды, увеличивает выносливость ткани. Амethystовый свет имеет стимулирующее дейст-

вие красного и тоническое действие голубого» [20, с.76–77].

В течение длительного времени исторического развития в сознании людей закреплялись определенные ассоциативные связи различных цветов или цветовых сочетаний с разными жизненными явлениями.

Отдельные периоды истории изобразительного искусства символике цвета принадлежала важная роль, например в искусстве средневековья.

В религиозном западноевропейском искусстве применялись белый, красный, зеленый, черный и голубой цвета. Белый цвет олицетворял чистоту и непорочность, красный – кровь святого, зеленый – надежду на бессмертие души, голубой цвет символизировал печаль.

Известно символическое значение каждого цвета в русской иконописи, обусловленное различными художественными течениями, как местными, так и привнесенными из Византии и от южных славян.

В русской иконописи цвет золота символизировал идеи библейского рая, был символом истины и славы, непорочности и нетленности, олицетворял идею очищения души. Красный цвет в иконописи символизировал прежде всего кровь Иисуса Христа, истинно радеющего о грядущем спасении рода человеческого. Красный цвет в иконописи был также символом пламенности, огня, символом жизни. Красный цвет (пурпур) в искусстве Византии олицетворял идею императорской власти. Голубой цвет олицетворял идеи созерцательности, являлся цветом неба и горнего мира. Зеленый цвет символизировал идеи надежды, обновления, юности. Часто применялся для обозначения растительного мира райского сада. Белый цвет в русской иконописи символизиро-

вовал причастность к божественному свету.

Различные цвета и их сочетания в искусстве разных народов символизировали радость и горе, жизнь и смерть. Однако одни и те же цвета у разных народов олицетворяли часто различные эмоциональные и жизненные ситуации. Например, если у славянских народов цвет траура черный, то у некоторых восточных народов цвет траура белый и т.д.

Известно символическое значение цвета в народном искусстве, которое в значительной степени складывалось под воздействием красок окружающей среды. У многих народов красный цвет символизирует солнце и любовь, зеленый цвет – символ надежды, белый цвет – символ чистоты и невинности.

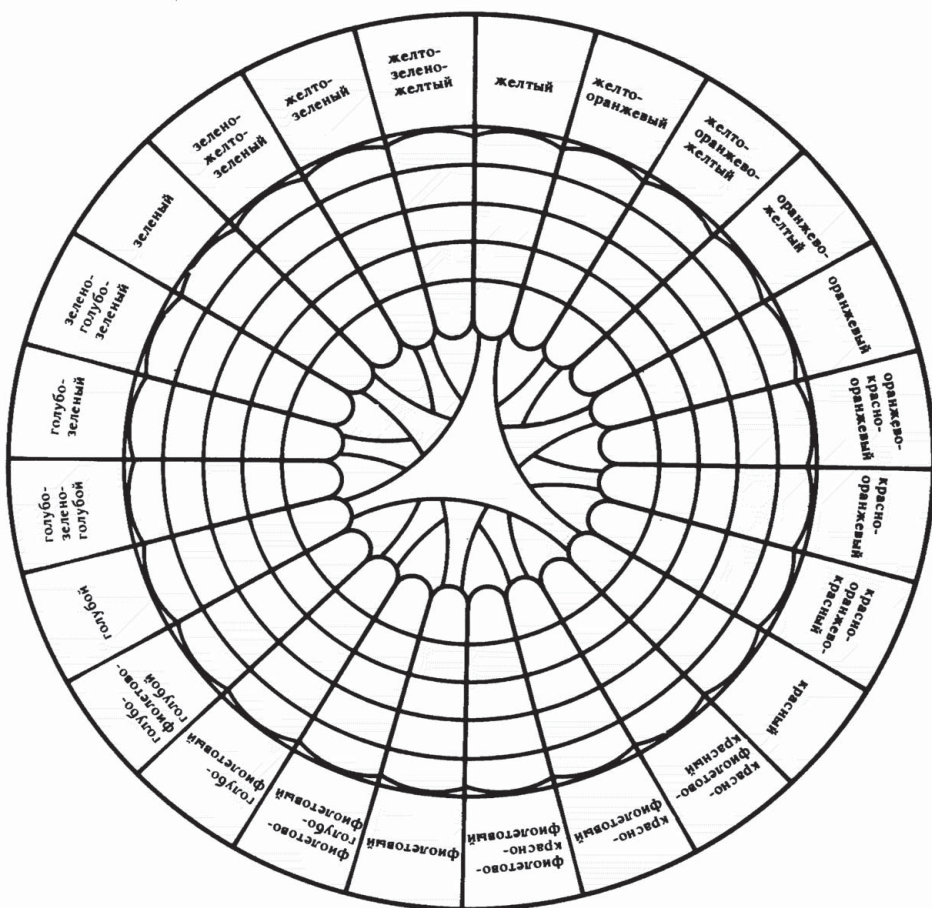
В произведениях живописи отдельные цвета в различные периоды наделялись определенной символической смысловой нагрузкой, но она оказывалась неустойчивой даже в одну и ту же историческую эпоху.

8. Цветовая гармония

Цветовая гармония – важнейшее средство художественной выразительности в живописи наряду с композицией, рисунком, перспективой, светотенью, фактурой и т.д.

Термин «гармония» происходит от греческого слова *harmonia*, что означает созвучие, согласие, противоположность хаосу и является философско-эстетической категорией, означающей «высокий уровень упорядоченного многообразия, оптимальное взаимосоответствие различного в составе целого, отвечающее эстетическим критериям *совершенства, красоты*» [21, с. 53].

Цветовая гармония в живописи – это согласованность цветов между собой в результате найденной пропор-



6. Цветовой аккордеон Рудольфа Адамса

циональности площадей цветов, их равновесия и созвучия, основанного на нахождении неповторимого оттенка каждого цвета.

Между различными цветами картины существует очевидная взаимосвязь, каждый цвет уравнивает или выявляет другой и два цвета вместе влияют на третий. Изменение одного цвета приводит к разрушению колористической, цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменять все остальные цвета.

Цветовая гармония в структуре живописного произведения имеет также

содержательную обоснованность, выявляет творческий замысел автора. Например, Ван Гог писал: «В моей картине «Ночное кафе» я пытался показать, что кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни» [22, с. 393].

Проблемами цветовой гармонии занимались различные исследователи –

Ньютон, Адамс, Менселл, Брюкке, Бецольд, Оствальд, В.Шугаев и др.

Нормативные теории цветовой гармонии в непосредственном виде не применяются в живописи, но художникам, работающим в живописи, дизайне, декоративно-прикладном искусстве, необходимо знать круг научных проблем теории цветowych гармоний, что может способствовать более обдуманному и рациональному подходу к решению практических задач цветовой гармонии.

Физики и художники всегда стремились привести все многообразие цветов видимого мира в систему и благодаря систематизации определить закономерности гармонических сочетаний цветowych тонов.

Первая попытка привести цвета в систему принадлежала Исааку Ньюто-ну. Цветовая система Ньютона – это цветовой круг, составленный из семи цветов – красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего, фиолетового.

Позднее к спектральным цветам добавили пурпурные цвета, которых нет в спектре, получив их смешением двух крайних цветов спектра – красного и фиолетового.

Цвета красно-желтой части круга называли теплыми, а голубовато-синей части круга – холодными. В этом заключалась первая попытка гармонизации цветов.

В 1865 году художник Рудольф Адамс изобрел «аппарат для определения гармонических цветowych сочетаний» – «хроматический аккордеон». Цветовой аккордеон Адамса состоял из цветowego круга, разделенного на 24 сектора, а каждый из секторов был разделен на 6 степеней по светлоте. К цветovому кругу были изготовлены пять шаблонов, в которых были симметрично вырезаны 2, 3, 4, 6 и 8 отверстий по

размерам секторов. Передвигая шаблоны с отверстиями, можно было получать различные цветovые комбинации, которые Адамс назвал «симметричными аккордами». При этом Адамс считал, что эти «аккорды» не обязательно могут получиться гармоничными, однако являются основанием для выбора различных гармонических сочетаний цветowych тонов (ил. 6).

Основные принципы цветовой гармонии Адамс сформулировал следующим образом:

«1. В гармонии должны быть заметными по крайней мере первоначальные элементы многообразия цветовой области: красный, желтый и синий. Будь они неразличимы, как это было бы в черном, сером или белом цвете, то было бы единство без многообразия, то есть количественное отношение красок.

2. Многообразие тонов должно достигаться также через разнообразие светлого и темного и через изменения в цвете.

3. Тона должны находиться в равновесии таким образом, чтобы ни один из них не выделялся. Этот момент охватывает качественные отношения и составляет цветовой ритм.

4. В больших комбинациях цвета должны по порядку следовать друг за другом так, чтобы естественная связь по степени их родства имела место, как в спектре или радуге. В следовании тонов выражается движение мелодии цветowego единства.

5. Чистые краски следует применять экономно из-за их яркости и лишь в тех частях, на которые глаз в первую очередь должен быть направлен» [18, с. 95].

Теория гармонических цветowych сочетаний Адамса имела ценность для практики живописи.

Теория цветовой гармонии Альберта Генри Менселла была также непо-

средственно связана с практикой живописи. Менселл определил три типа гармонических сочетаний цветовых тонов: однотонные гармонии – построенные на одном цветовом тоне различной светлоты, или насыщенности; гармонии двух соседних цветов цветового круга, построенные на сближенности, родстве цветов; гармонии, построенные по принципу контраста между цветами, лежащими друг против друга в цветовом круге. Менселл считал, что цветовая гармония будет более совершенной, если художник примет во внимание отношения цветов по насыщенности и соотношение площадей цветовых плоскостей.

Немецкий физиолог Брюкке также считал цвета, лежащие в пределах малых интервалов цветового круга, гармоничными из-за их сближенности по цветовому тону. В теории гармонических сочетаний цветовых тонов Брюкке впервые наряду с парными сочетаниями различных цветов выделил триады цветов, которые он считал гармоническими. Гармоническими триадами цветов Брюкке считал красный, синий и желтый, а также красный, зеленый и желтый цвета. По его мнению, к этим трем цветам можно присоединять цвета малых интервалов.

Бецольд, так же как Брюкке, строил теорию цветовых гармоний на различиях цветов в пределах малых и больших интервалов цветового круга. Он считал, что гармоничная комбинация цветовых тонов получается лишь в том случае, когда, например, в двенадцатичленном круге цвета отстоят друг от друга на четыре тона, т.е. между ними должен быть интервал в три тона. Негармонические цветовые сочетания, по мнению Брюкке, получаются в том случае, когда интервал между цветами составляет лишь один цветовой тон. Бецольд впервые указал на необходимость видеть разни-

цу в использовании цвета и гармонических сочетаний цветов в живописи и декоративно-прикладном искусстве.

Популярной в XIX в. была теория цветовой гармонии В.Оствальда, который пытался найти математические закономерности цветовой гармонии от геометрических отношений расположения цветов внутри цветового круга. Оствальд считал, что все цвета, содержащие равную подмесь белого или черного цвета, являются гармоничными, а из не содержащих такой подмеси наиболее гармоничны те, которые отстоят друг от друга в цветовом круге через равное количество интервалов.

Представляет интерес учение об ахроматической гармонии Оствальда, в котором автор нашел математическую зависимость между изменением светлоты ахроматического цвета и пороговой чувствительностью глаза. Оствальд доказал, что при изменении светлоты пороговая чувствительность глаза изменяется по закону среднегеометрической величины.

Большой интерес для художников, работающих в области декоративно-прикладного искусства и дизайна, представляет теория гармонических сочетаний цветовых тонов, разработанная В.М.Шугаевым.

Теория гармонических сочетаний цветовых тонов В.М.Шугаева базируется на теориях Менселла и Бецольда и основана на комбинациях цветов цветового круга. По мнению автора, основу круга составляют четыре цвета – желтый, красный, синий и зеленый по принципу родства и контраста.

В.М.Шугаев систематизировал различные виды гармонических сочетаний цветовых тонов и привел их к основным четырем видам:

- 1) сочетания родственных цветов;
- 2) сочетания родственно-контрастных цветов;

3) сочетания контрастных цветов;

4) сочетания нейтральных в отношении родства и контраста цветов.

Автор подсчитал 120 возможных гармонических цветовых сочетаний для 16-членного круга при трех промежуточных цветах, трех интервалах между главными цветами.

В.М.Шугаев считал, что гармонические цветовые сочетания можно получить в трех случаях: 1) если в гармонизуемых цветах присутствует равное количество главных цветов; 2) если цвета имеют одинаковую светлоту; 3) если цвета имеют одинаковую насыщенность*.

Два последних фактора играют существенную роль в гармонизации цветов, но не являются основными, а лишь усиливают взаимовлияние цветов, обеспечивая более тесную гармоничную связь между ними. И наоборот, чем больше различие цвета отличаются один от другого по светлоте, насыщенности и цветовому тону, тем труднее они гармонизируются. Исключение составляют дополнительные цвета. Гармоничность дополнительных цветов подтверждается многочисленными примерами в живописи и декоративно-прикладном искусстве.

В.М.Шугаев следующим образом определял цветовую гармонию: «Цветовая гармония есть цветовое равновесие, цветовая уравновешенность. Здесь под цветовым равновесием (в первую очередь двух цветов) понимается такое соотношение и такие качества их, при которых они не кажутся чуждыми один другому и ни один из них не

преобладает излишне» [23, с.67]. «К гармоническим относятся сочетания, производящие впечатление колористической цельности, взаимосвязи между цветами, цветовой уравновешенности, цветового единства» [23, с.61].

9. Новая нормативная теория гармонических сочетаний цветовых тонов

Недостатком теории В.М.Шугаева, изложенной в его книге «Орнамент на ткани» и в учебнике В.Н.Козлова «Основы художественного оформления текстильных изделий», на наш взгляд, является то, что различные виды гармонических сочетаний цветовых тонов рассматриваются на геометрической модели круга, включающего четыре цвета: желтый, красный, синий и зеленый. Между тем основными цветами являются только три – желтый, красный и синий; зеленый цвет – промежуточный, получаемый в результате смешения синего и желтого цветов.

Все описанные теории гармонических сочетаний цветовых тонов базируются на геометрической модели круга с различным количеством интервалов между основными цветами.

Однако в результате новейших исследований в области цветоведения геометрический образ множества цветов (т.е. систематика цветов) изменен и нашел свое более точное выражение в так называемом треугольнике цветов. В вершинах треугольника находятся основные цвета – желтый, красный и синий (приложение 1, б).

Здесь рассматривается новая нормативная теория гармонических цветовых сочетаний при использовании геометрического образа множества цветов в виде треугольника, в вершинах которого располагаются основные, или первичные чистые, цвета – жел-

* Первые три группы гармонических сочетаний цветовых тонов В.М.Шугаева изложены также в учебнике В.Н.Козлова «Основы художественного оформления текстильных изделий» (М., 1981.— С. 117—156).

тый, красный и синий. Смешивая попарно первичные цвета, можно получить вторичные, или смешанные, цвета – оранжевый, зеленый и фиолетовый.

Смешение вторичных цветов можно продолжить и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, так называемых интервалов. Для простоты и наглядности модели треугольника цветов остановимся на шести перечисленных цветах: трех основных – желтом, красном и синем и трех промежуточных – оранжевом, зеленом и фиолетовом.

Названия групп гармонических сочетаний цветов мы оставим такие же, как у В.М.Шугаева, но цвета, составляющие цветовой гармонии, коренным образом отличаются.

Группы гармонических сочетаний родственных цветов. Гармонические сочетания родственных цветов можно получить, сочетая цвета, расположенные по сторонам треугольника и находящиеся в интервале между основным и промежуточным цветами.

Используя в качестве модели расположения цветов треугольник, можно получить шесть групп гармонических сочетаний родственных цветов, которые включают следующие цвета:

- 1) желто-оранжевый;
- 2) оранжево-красный;
- 3) красно-фиолетовый;
- 4) сине-фиолетовый;
- 5) сине-зеленый;
- 6) желто-зеленый.

Группы гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов. Сочетания родственно-контрастных цветов можно получить, сочетая цвета, расположенные в половине треугольника, разделенного биссектрисой, так как на конце биссектрисы лежит промежуточный цвет, дополнительный к основному.

Используя модель расположения цветов в треугольнике, можно получить шесть групп родственно-контрастных цветов, включающих следующие цвета:

- 1) желто-фиолетовый – красный – оранжевый;
- 2) желто-фиолетовый – синий – зеленый;
- 3) синий – оранжевый – красный – фиолетовый;
- 4) синий – оранжевый – желтый – зеленый;
- 5) красный – зеленый – желтый – оранжевый;
- 6) красный – зеленый – синий – фиолетовый.

К сочетаниям родственно-контрастных цветов можно отнести сочетания трех цветов – одного основного и двух промежуточных, расположенных по двум сторонам треугольника. По отношению к основному промежуточные цвета являются родственными, а между собой – контрастными. Это следующие триады родственно-контрастных цветов:

- 1) желтый – зеленый – оранжевый;
- 2) красный – оранжевый – фиолетовый;
- 3) синий – зеленый – фиолетовый.

Эти триады родственно-контрастных цветов входят как составной элемент в перечисленные выше шесть групп родственно-контрастных цветов и могут называться лишь подгруппами.

Группы гармонических сочетаний контрастных цветов. Гармонические сочетания контрастных цветов можно получить, проведя биссектрисы из всех углов треугольника. На концах биссектрис лежат взаимодополнительные цвета к основным.

Используя модель расположения цветов в треугольнике, можно получить три группы гармонических сочетаний

контрастных взаимодополнительных цветов, включающие следующие цвета:

- 1) желтый – фиолетовый;
- 2) красный – зеленый;
- 3) синий – оранжевый.

Группы гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства и контраста цветов. Нейтральными в отношении родства и контраста являются чистые основные цвета, лежащие в основе треугольника, – желтый, красный, синий. Возможны следующие группы гармонических сочетаний цветов, нейтральных в отношении родства и контраста:

- 1) желтый – красный;
- 2) желтый – синий;
- 3) красный – синий;
- 4) желтый – красный – синий.

Нейтральной в отношении родства и контраста колористическая гармония может быть лишь в том случае, если применяются цвета чистые, без примеси оттенков, в противном случае вступают в силу другие виды гармонии.

Этот тип гармонии цветов, нейтральных в отношении родства и контраста, не только многие зрители, но и искусствоведы воспринимают как контрастный.

Для желтого, красного и синего цветов это можно объяснить, видимо, тем, что синий и желтый цвета в смеси дают зеленый, который является дополнительным к красному цвету.

Искусствовед Н.Н.Волков, говоря о поиске принципов цветовой гармонии, отмечал, что бессмысленно искать цветовые гармонии абстрактным путем, если история культуры и искусства располагает в качестве бесспорного материала совершенными образцами живописи, созданными великими колористами.

Четвертый тип гармонии нейтральных в отношении родства и контраста цветов обладает несомненной художе-

ственной выразительностью и широко применяется в живописи, декоративно-прикладном искусстве, дизайне.

Н.Н.Волков писал: «Думали когда-то, что колорит картины непременно основан или на паре дополнительных цветов, или на «гармонической» цветовой триаде (например, триаде – красное, зеленое, синее).

Но что же сказать в таком случае о противопоставлении красного и синего (без участия зеленого), столь характерном для картин многих великих колористов, желтого и черного, синего и белого? Трагический аккорд красных и синих в «Снятии с креста» Пуссена великолепен так же, как и аккорд желтых и синих в работах Вермеера, желтого и голубого – в «Кружевнице» (Париж, Лувр), лимонно-желтого и синего – в «Служанке с кувшином молока» (Амстердам, Рейкс-музей)» [24, с.75].

Таким образом, новая нормативная теория гармонических сочетаний цветов при использовании геометрического образа множества цветов в виде треугольника включает 19 различных групп гармонических сочетаний цветовых тонов. Общее количество возможных гармонических цветовых сочетаний зависит от числа интервалов – промежуточных цветовых тонов – и может варьироваться в достаточно широких пределах.

Цветовая гармония зависит также от площадей и конфигурации пятен используемых цветов, их светлоты и насыщенности.

Все описанные теории гармонических сочетаний цветовых тонов – это те общие закономерности, которые с поправками на специфику ассоциативно-образного языка различных видов искусства применяются в живописи, декоративно-прикладном искусстве, дизайне, цветной графике, в театре и кино.

В живописи цветовая гармония подчинена содержательным задачам, условиям воспроизводимой световой и пространственной среды, стилистике трактовки пространства и пластических форм элементов изображения.

10. Колорит в живописи

Колорит в живописи – важнейший элемент художественной формы, служащий раскрытию образного содержания произведений искусства.

Термин «колорит» происходит от латинского слова *color*, что означает «цвет, краска».

Колорит в живописи – это «характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности» [25, с.71].

На протяжении веков, начиная с XVI в., среди художников шел спор о примате формы или цвета, рисунка (линии) или колорита в живописи, который решался в основном идеалистически в поисках абсолюта, в отрыве одного понятия от другого.

Художники эпохи Возрождения оценивали рисунок как первооснову живописи, но в эту же эпоху наряду с линейной школой флорентийцев возникла живописно-колористическая школа венецианцев – Джорджоне, Тициана, Веронезе.

Энгр считал, что «цвет дополняет живопись украшениями, но она не больше чем придворная дама из свиты»*. Аналогичную идею высказывал Давид: «Линия – это контур реально, цвет – не больше чем мираж»**.

*Цит. по кн.: *Guerlin H. L'Art enseigne par les maîtres. La couleur.* – Paris, 1956. – P. 14.

**Там же.

Даже некоторые представители русской реалистической школы живописи XIX в. придерживались аналогичных взглядов. П.П.Чистяков говорил: «Высокое искусство, как неотъемлемое достояние духа человеческого, проявляет себя в сущности в черте. Эффект, колорит – это все вспомогательные средства, ими нужно уметь пользоваться в меру» [26, с.189].

Однако наряду с приведенным выше отношением к цвету как «вторичному» качеству живописи и лишь вспомогательному средству дополнения и украшения формы история искусств дает нам многочисленные примеры использования цвета и колорита в живописи как активного средства в построении художественного образа.

В произведениях Тициана и Веронезе, Рембрандта и Рубенса, русских художников В.Сурикова, В.Серова, К.Коровина, М.Врубеля, П.Кончаловского, А.Лентулова и многих других активно используется колорит для выражения художественно-образного содержания творческого замысла. Известный армянский художник Мартiros Сарьян говорил, что живописец выражает мир и свое отношение к миру прежде всего в цвете.

Теория колорита претерпевала значительные изменения с развитием теории, истории и практики искусства.

В XIX в. Гегель дал определение колорита по отношению к валёрной живописи. Сущность колорита, по его словам, «заключается в употреблении всех красок так, чтобы обнаружилась независимая от объекта игра отражений, составляющая вершину колорита; взаимопроникновение цветов, отражение рефлексов, которые переливаются в другие отражения и носят столь тонкий, мимолетный и духовный характер, что здесь начинается переход в музыку». И далее он писал,

что «большое разнообразие колорита не есть просто произвол и случайная манера расцветки, которой не было бы in rerum natura, но оно заключено в природе самих вещей» [27, с.239–240].

В XIX в. в основе теории колорита и художественной практики лежала идея подражания природе. Мастером колорита считался художник, умевший взять цветовой тон освещенных предметов, свойственный их природе, и придать гармонию цветовым сочетаниям живописного произведения.

В начале XX в. немецкий исследователь Э.Утитц классифицировал разнообразные формы использования цвета как средства художественной выразительности и выделил три основных типа организации колорита в изобразительном искусстве – полихромия, гармонию и колоризм.

Полихромия, по мнению Утитца, сводится к раскраске и применяется в скульптуре, архитектуре, орнаменте, плакате. Гармония применяется в тех видах искусства, где необходима созвучность цветов, которая придает художественному произведению определенное настроение и влияет на содержание. Колоризм как принцип организации цветового строя, по мнению Утитца, возможен только при подражании натуре, присущ только живописи и редко применяется в декоративно-прикладном искусстве.

На наш взгляд, применение цвета в орнаменте только посредством полихромии (раскраски) неправомерно, так как орнамент создается с использованием средств гармонических сочетаний цветовых тонов, что влияет на содержание орнаментальных мотивов и их эмоциональное воздействие.

Другой немецкий ученый Ф.Енике выделяет три вида колоризма цве-

тового строя картины, построенного по принципу подражания природе: абсолютный колорит, преувеличенный колорит, тональный колорит.

Абсолютный колорит передает все модификации цвета и тона изображаемой природы, преувеличенный колорит – преувеличенную насыщенность цветовых сочетаний природы, тональный колорит передает не реальные цвета изображаемой природы, а преднамеренно сгармонизованные и выраженные через общий цветовой тон.

Колорит является средством художественного выражения в живописи и как элемент художественной формы неразрывно связан с идейно-смысловым и образным содержанием живописного произведения. Колорит выражает неповторимое мировосприятие художника, его эстетические взгляды и в опосредованном виде общую художественную культуру эпохи.

Колорит в живописи непосредственно взаимосвязан со спецификой изображения пространства и стилистикой трактовки форм элементов изображения. Основу колорита как системы организации цветовых сочетаний в реалистической изобразительной грамоте (пространственной светотеневой живописи) составляют цветовые и тональные отношения, валёр, тон, полутона, тональность, гаммы, оттенки и т.д. Основу колорита в декоративной живописи составляет ритмическая организация гармонических сочетаний локальных цветов. Колорит в живописи включает в себя законы гармонических сочетаний цветовых тонов, явления светлотного и цветового контрастов, законы оптического смешения цветов.

Систему цветовых и тональных отношений в живописи, проблемы

тона и полутона мы рассмотрим далее, а здесь остановимся на краткой характеристике других слагаемых колорита.

Термин «валёр» достаточно часто употреблялся практиками и теоретиками живописи XIX в., в настоящее время он применяется реже. Термин «валёр» происходит от французского слова *valeur*, что означает «стоимость, ценность». Дословный перевод этого слова не отражает того содержания, которое в него вкладывают практики и теоретики изобразительного искусства. Некоторые художники и теоретики под валёром понимают разработку тональных градаций элементов изображения в живописи от светлого до темного при сохранении цветового богатства.

Овладение принципами валёра позволяет художнику светлый предмет в тени написать темными красками так, чтобы ощущалась светлота предмета, или яркий предмет, находящийся в тени, написать темными красками так, чтобы ощущалась яркость предмета.

Правильную, с нашей точки зрения, трактовку термина «валёр» приводит К.Юон: «Валёры – французский традиционный термин, употребляемый при анализе живописных достоинств картины и трудно переводимый. Он обозначает не столько какое-либо качество цвета, сколько качество самой живописи, разумея под последним совокупность всего в ней заложенного: качества цветовых, световых и технических фактурных сторон ее.

Валёр определяет живописную ценность, явившуюся в результате тонко воспринятых живописных отношений и чувствований, заложенных в характеристике живописных частей между собой, в объединении

целого, образующегося из светотени, красочного и пластического содержания предмета.

Валёры являются формальными показателями тонкостей живописных ощущений» [11, с.113].

Валёр в живописи создается незаметным переходом одного цветового тона в другой посредством так называемой деградации тонов и образованием в результате цветовой гаммы. Цветовая гамма – это совокупность созвучных цветов, близких между собой по цветовому тону, насыщенности и светлоте.

Колорит живописного произведения часто характеризуют словами: теплый, холодный, серебристый, золотистый, охристо-красный, имея в виду цветовую гамму.

Часто цветовую гамму живописного произведения называют колористической гаммой. Иногда живописное произведение построено по принципу применения нескольких колористических гамм, но они в целом подчинены ведущей колористической гамме или служат для ее оттенения, контраста.

Использование в живописи нескольких колористических гамм создает определенную тональность, которую иногда называют колористической тональностью живописного произведения.

Применением различных колористических тональностей в живописи передается состояние времени года, суток, состояние погоды и т.д. Колористическое богатство живописи достигается также посредством нюансировки цвета, поиском различных его оттенков.

Термин «нюанс» происходит от французского слова *nuance* и означает «оттенок». Нюансировка цвета, обогащение его оттенками создает ощущение

ние вибрации цвета, его пространственности. Говорят, что оттенок цвета живописцу дороже самого цвета. «Живопись, не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мертвая живопись», – говорил К.Ф.Юон [11, с.95].

Анализируя различные способы колористических решений в живописи, теоретик искусства Н.Н.Волков говорил: «Существовало много попыток создать систему правил для цветового построения картины. Все эти попытки, часто полезные для их авторов, скоро становились мертвыми рецептами, ибо задачи, для которых были созданы правила, менялись.

Остаются лишь три самых общих закона – закон увиденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы переложения красок природы» [24, с.279].

На колорит живописного произведения значительно влияют характер и цвет источника освещения среды изображения. Как бы ни были разнообразны цвета изображаемых элементов, характер и цвет освещения объединяют их колористически. Например, при лунном освещении все цвета предметов приобретают серо-голубые и зеленовато-синие оттенки, при закате солнца – охристо-красноватые или оранжево-пурпурные.

Чтобы понять принципы колористического объединения цветов, иногда рекомендуют смотреть на элементы изображения через различные цветные стекла. Если посмотреть на натуру через желтовато-красные стекла, получается впечатление, близкое к вечернему освещению, а если посмотреть через голубовато-синие стекла, – впечатление, близкое к лунному освещению.

При живописи пейзажа объединенность различных элементов изображения общим цветом освещения является основой создания гармонии цветового строя, т.е. колорита живописного произведения.

Принципы колористической организации элементов изображения в пейзаже видны нагляднее, если сравнить живописные этюды, изображающие, например, состояние пасмурного летнего дня, лунной ночи, сумерек, яркого солнечного дня, заката солнца, ясного или пасмурного зимнего дня. Цвет каждого элемента в изображении на этих этюдах как на свету, так и в тени должен быть соотнесен и должен гармонизировать с другими цветами и с общим колоритом изображения. Если в изображении хотя бы один цвет не передает влияние цвета освещения, этот цвет будет выделяться как чуждый и посторонний данному состоянию освещенности, он будет разрушать колористическую гармонию и цельность изображения.

Таким образом, колористическая объединенность различных цветов общим цветом освещения в природе – основа, ключ к созданию колорита, гармонического цветового строя живописного произведения.

Н.Н.Волков говорил также следующее: «Задача цветного изображения есть всегда и непременно – даже при отсутствии чисто творческих задач – задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета на систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости» [24, с.278].

Колорит в живописи выполняет также композиционные задачи. Благодаря соответствующей ритмичес-

кой организации цветовых пластических масс на плоскости изображения и достижению равновесия всей изобразительной структуры живописного произведения колорит концентрирует внимание зрителя на наиболее важных для понимания образного содержания местах, способствует организации пространства и определяет последовательность зрительного восприятия.

В творческом плане особое внимание художниками уделяется «режиссуре» колорита, заключающейся в ре-

шении вопроса о главных цветовых акцентах и о развитии вариаций цветовых гармоний в пределах плоскости изображения.

В истории искусств правила и приемы построения колорита в живописи определялись живописной школой, обусловленной общими эстетическими воззрениями эпохи, особенностями неповторимого художественного видения художника, его палитрой, манерой письма, т.е. способом наложения красок на плоскость изображения.

КОМПОЗИЦИЯ

1. О содержании термина «композиция»

Термин «композиция» происходит от латинского *compositio*, что означает составление, сложение, соединение частей, приведение их в порядок.

Композиция присуща практически всем видам искусства. По законам композиции создаются произведения музыки, архитектуры, скульптуры, живописи, графики, литературы, а также театра и кино.

Однако в различных видах искусства композиция имеет специфическое содержание, формы выражения, различную степень разработанности и научной обоснованности. Наиболее разработана теория композиции в музыке и поэзии. В изобразительном искусстве, в том числе и в живописи, теория композиции находится в стадии становления.

Наиболее серьезными работами в области советского искусствознания, посвященными вопросам композиции в живописи, следует считать труды М.Алпатов *«Композиция в живописи»* (М., 1940), Н.Н.Волкова *«Композиция в живописи»* (М., 1977), В.А.Фаворского *«О композиции»* (*Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие.* — М., 1988), К.Ф.Юона *«О живописи»* (М., 1937), Л.Ф.Жегина *«Язык живописного произведения»* (М., 1970), учебник Е.В.Шорохова *«Композиция»* (М., 1986) для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов.

В литературе до настоящего времени не существует однозначной трактов-

ки термина «композиция» в живописи, тем не менее каждое определение этого термина отражает отдельные грани совокупности проблем, решаемых композицией в живописи.

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона композиция определяется как передача в рисунке или живописи линий, форм или образов, смутно еще рисующихся в воображении художника, и составление из них органичного целого, выражающего творческий замысел художника.

В БСЭ композиция рассматривается как «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший, организующий момент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Законы композиции, складывающиеся в процессе художественной практики, эстетического познания действительности, являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей явлений реального мира. Эти закономерности и взаимосвязи выступают в художественно претворенном виде, причем степень и характер их претворения и обобщения связаны с видом искусства, идеей и материалом произведения и др. <...> В пластических искусствах композиция объединяет частные моменты построения художественной формы (реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, цветовое решение и т.д.). Композиция

организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем»*.

В этом определении композиция рассматривается как процесс построения художественной формы произведения и как компонент художественной формы, который посредством соподчинения элементов друг другу придает произведению единство и целостность.

В Кратком словаре по эстетике композиция определяется как «способ построения художественного произведения, принцип связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой и целым. <...> Она, по словам С.Эйзенштейна, является обнаженным нервом авторского намерения, мышления и идеологии. <...> В ней осуществляется переход художественного содержания и его внутренних отношений в отношении формы, а упорядоченности формы в упорядоченность содержания» [8, с.75].

В Кратком словаре терминов изобразительного искусства композиция рассматривается как «структура, взаимосвязь важнейших элементов художественного произведения, от которой зависит весь его смысл и строй. Целенаправленным единством композиции художник выражает содержание своего замысла, делает этот замысел доходчивым и впечатляющим. Как правило, композиция строится на соподчинении с главным сюжетно-тематическим центром всех менее значительных композиционных элементов; помимо соподчинения, область композиции включает также и самый выбор, состав таких элементов» [25, с.72].

* Композиция // БСЭ.— 3-е изд.— М., 1973.— Т.12.— С.593.

В отличие от предыдущих определений в данном определении композиция рассматривается как структура.

В.А.Фаворский обращал внимание на цельное восприятие и изображение «разнопространственного и разновременного» в композиции. Он писал: «Одно из определений композиции будет следующее: стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное» [28, с.212]. «Приведение к цельности зрительного образа будет композицией» [28, с.213].

Л.Ф.Жегин и Б.А.Успенский считают, что главной проблемой композиции в живописи является проблема «точки зрения», выраженная посредством перспективы. По мнению авторов, наибольшей композиционностью обладают произведения, в которых «синтезировано» множество точек зрения (икона, современная западная живопись), а построение пространства в живописи с единой точки зрения приносит в произведение признак композиционной аморфности.

Как «структуру» рассматривали композицию К.Ф.Юон и Н.Н.Волков.

К.Ф.Юон рассматривал композицию в живописи как конструкцию, распределяющуюся частями на плоскости, и как структуру, которую образуют также плоскостные факторы.

Н.Н.Волков следующим образом определил композицию: «композиция произведения искусства есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла» [29, с.27].

Композицию в живописи Н.Н.Волков определял как «конструкцию для смысла»: «Композицией картины мы называем построение сюжета на плоскости в границах «рамы». Целью и формообразующим принципом компо-

зиции картины является, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла» [29, с.27].

Исследование Н.Н.Волкова ориентировано на изучение законов композиции сюжетной станковой живописи (в основном многофигурных композиций) на примере западноевропейской, начиная с эпохи Ренессанса и кончая русской живописью XIX в. Автор анализирует также несколько произведений советской живописи, стилистически продолжающих традиции русской реалистической школы XIX в.

Представляет интерес теоретическое исследование Н.Н.Волковым понятий «структура» и «конструкция» в композиции, различие между которыми он видит в характере членения целого и связей между его частями.

Структурой в искусствоведении называется целое, состоящее из закономерно связанных частей – компонентов или элементов структуры. Компоненты или элементы структуры связаны между собой единым характером связей, которые и определяют тип структуры (функциональная структура, композиционная структура и т.д.). Структура не всегда представляет собой завершенное целое, так как изображение часто может быть продолжено, хотя остается структурно тем же. В искусствоведении компоненты структуры художественного произведения называют формами или средствами художественного выражения.

Каждое произведение искусства, в том числе и живопись, «многослойно». В процессе восприятия зритель постепенно проникает во все более глубокие слои структуры произведения. Пространственный и колористический строй живописного произведения как компоненты его структуры взаимосвя-

заны и взаимообусловлены содержательными задачами.

Конструкция – это тип структуры, элементы которой связаны функциональными связями между целым и его компонентами.

«Особый характер связи между целым и его компонентами определяет и композицию как вид структуры, в частности композицию произведения искусства. Если структура, вообще говоря, не замкнутое целое, ее цельность – в единой системе формообразования, то композиция – всегда замкнутая структура. Части композиции связаны между собой, но они обязательно связаны между собой и тем, что связаны с целым.

Связи, создающие композиционное целое – это, во-первых, конструктивные связи. В картине это – аналогии и контрасты цвета и линии, выделение главного пятна, предмета, ряды и контрасты в положении главных предметов, пространственный строй и т.п.

Композиция произведения искусства, в том числе и композиция картины, во-вторых – смысловая целостность. Конструктивный центр есть чаще всего и смысловой узел. Функции конструктивных связей в картине – создавать и укреплять смысловые связи» [29, с. 25].

Опираясь на определение композиции, данное Н.Н.Волковым, Е.В.Шорохов дополняет его следующим образом: «Композиция произведения изобразительного искусства есть главная художественная форма произведения изобразительного искусства, объединяющая все остальные формы, характеризующаяся как целое с фиксированными, закономерно связанными между собой и с целым частями (элементами), в котором ничего нельзя переместить или изменить, от которого ничего нельзя отнять и к которо-

му ничего нельзя добавить без ущерба художественному образу, это целое, находящееся в неразрывном единстве со смыслом (идеей, содержанием) произведения» [30, с.10–11].

Это определение характеризует композицию как главную художественную форму изобразительного искусства, однако оно, на наш взгляд, слишком многословно.

Композицией произведения искусства, в том числе живописи, можно назвать синтез, связь всех компонентов художественной формы произведения в единой структуре, обусловленной его содержанием и стилистическими особенностями как отдельного художника, так и эпохи в целом. В лучших произведениях живописи художник находит художественную форму, выраженную в композиции и адекватную содержанию.

В самом термине «композиция» заключен основной смысл – нахождение единства и взаимосвязи частей, из которых составлено целое.

«Читаемость» содержания произведений живописи в значительной степени зависит от ясности композиции. Бедное по мысли содержание выражается, как правило, в невыразительной, банальной композиции.

Композиция в живописи – форма и средство организации произведения искусства, средство выражения содержания.

Задача композиции в живописи – это не только оформление и выражение содержания, но и изучение специфических средств выражения. Задача теории композиции в живописи включает, по определению Н.Н.Волкова, выработку системы относящихся к ней понятий и решение смежных вопросов, изучение арсенала композиционных форм и выявление их связей в единой структуре живописного

произведения, анализ композиционных решений в живописи в историческом аспекте для выявления и определения типологии композиционных решений.

Теория композиции в художественных школах и академиях прошлого часто подменялась так называемыми рецептурными теориями, где говорилось, как надо и как не надо компоновать произведение живописи. Недостаток подобных рецептурных теорий заключался в следующем: когда говорили, что так нельзя компоновать картину, не приводилось сколько-нибудь серьезного анализа связи содержания живописи с искомыми композиционными формами выражения.

Композицией в живописи можно назвать как создание живописного произведения на заданную тему, так и живописный этюд с натуры. При этом в том и другом случае прослеживаются одинаковые закономерности построения изображения на плоскости. В литературе, посвященной вопросам теории композиции в живописи, эти закономерности не систематизированы и каждый автор называет их различными терминами.

Н.Н.Волков в своей работе «Композиция в живописи» говорит об иерархии композиционных задач и факторов. Как отдельные факторы автор выделяет «плоскостные факторы композиции», чаще других фигурирующие в искусствоведческих анализах отдельных картин, пространственный строй – как важнейший композиционный фактор произведения живописи. Кроме того, он выделяет также время как задачу и фактор композиции.

Е.А.Кибрик говорит как о возможных правилах и приемах композиции, так и о законах композиции, выделяя три закона: жизненности, выразительности и цельности.

Е.В.Шорохов, используя идеи Е.А.Кибрика и Н.Н.Волкова, разделяет проблемы, решаемые композицией, на основные законы композиции и композиционные правила, приемы и средства.

Основные законы композиции Е.В.Шорохов формулирует следующим образом: закон цельности, закон контрастов, закон новизны, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу, закон жизненности, закон воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости. К композиционным правилам он относит ритм, сюжетно-композиционный центр, симметрию, асимметрию, параллельность в композиции, расположение главного на втором плане. К приемам композиции Е.В.Шорохов относит передачу впечатления монументальности, пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления. К средствам композиции он относит линию, штриховые линии, пятно (тональное и цветное), светотень, законы линейной, воздушной и цветовой перспективы.

Деление многочисленных проблем композиции живописного произведения на законы, приемы, правила и средства, на наш взгляд, весьма спорно, особенно во второй части.

На самом деле трудно объяснить, почему контраст, по мнению Е.В.Шорохова, является законом композиции, а не средством выражения в композиции, а проблема ритма, нахождения сюжетно-композиционного центра – правилом композиции, а не приемом и т.д.

По нашему мнению, при подготовке художников для текстильной и легкой промышленности проблемы композиции в живописи достаточно разделить на основные правила композиции и композиционные факторы, т.е. средства выражения композици-

онного замысла, к которым относятся плоскостные факторы композиции, пространственный строй, цветовой строй (колорит), ритм, симметрия, асимметрия и т.д.

Следует отметить, что проблемы композиции в учебной живописи до настоящего времени в достаточном объеме не рассматривались, в связи с чем проблематика этого вопроса содержит еще немало спорного и дискуссионного.

2. Правила композиции

Неделимость, или целостность, композиции. Первым правилом композиции является правило неделимости, или целостности, композиции. Неделимость, или целостность, композиции живописного произведения выражается в нахождении такого композиционного решения, при котором из изображения ничего нельзя изъять, к нему ничего нельзя добавить или передвинуть в изображении без ущерба для целого.

Неделимость, целостность композиции выражается в нахождении конструктивных пластических связей между элементами изображения, т.е. в нахождении конструктивно-пластической структуры живописного произведения. Некоторые авторы, например Е.А.Кибрик, Е.В.Шорохов, называют конструктивно-пластическую структуру живописного произведения «конструктивной идеей».

При нахождении конструктивно-пластической структуры необходимо сначала найти сочетание основных пластических масс живописного изображения, в силуэты которых могут войти детали. Разработку деталей живописного произведения допускается проводить лишь после определения соотношения основных частей компо-

зиции – ее конструктивно-пластической структуры.

В данном случае в методике работы над композицией заложен принцип от общего к частному. Е.А.Кибрик приводит убедительные примеры работы над композицией по принципу от общего к частному.

«Сохранились самые первые наброски композиции знаменитой «Тачанки» Грекова. Они представляют собой пластическую абстракцию будущей композиции. Компонуя, Греков рисовал перспективно сокращенный прямоугольник (пятно будущей тачанки), расположение которого в границах эскиза создавало чувство стремительно-го движения.

Только найдя наиболее выразительную связь этого пятна с пространством – его окончательное место в композиции, найдя конструктивную идею ее, можно рисовать коней, тачанку, пулеметчиков и т.д. Раньше это делать было бессмысленно.

Первоначальных набросков композиции «Степана Разина» Сурикова не сохранилось. Но совершенно очевидно, что ее конструктивной идеей является темный треугольник ладьи, рассекающей светлую массу воды и неба. Только задумав подобным образом картину, можно было приступить к поискам персонажей, заполняющих этот треугольник. Именно потому, что картина в основе своей задумана с такой простотой и цельностью, мы видим ее всю сразу и запоминаем ее как целое. Целостно воспринимаются произведения, возникшие только подобным образом. Когда же картина как бы склеена из кусочков и не имеет в основе своей широко задуманной конструктивной идеи, мы можем запомнить лишь отдельные, выразительные фигуры из нее. Целого нет» [31, с.105].

При обсуждении учебных творческих работ практические советы по композиции относятся обычно к конструктивным задачам построения живописного изображения, к задачам выявления его конструктивно-пластической структуры.

Типичной ошибкой учебных работ является взаимная неуравновешенность частей живописного изображения, т.е. ситуация, когда в интересах нахождения лучшего композиционного решения необходимо увеличить или уменьшить площадь изображения, переместить композиционный центр, изменить акценты в цветотональной структуре. Часто встречается недостаток, выражающийся в распаде композиции на две или несколько частей, каждая из которых может существовать самостоятельно. В данном случае ошибка заключается в неумении найти конструктивно-пластические связи, объединяющие различные части живописного произведения.

Выразительность композиции. Наиболее сложно характеризуемое качество, являющееся неперенным условием живописного произведения, – это выразительность композиции.

Выразительность в живописи – свойство художественного отражения действительности. Посредством выразительности художник проявляет активное, заинтересованное отношение к предмету изображения, выявляет оригинальную художественную интерпретацию отображаемого явления в соответствии со своими эстетическими представлениями и личным мироощущением.

Выразительность композиции неразрывно связана с новизной. Так как искусство является формой эстетического познания и отражения действительности, новизна в искусстве проявляется в эстетическом «открытии

мира». Выразительность и новизна имеют отношение к темам, художественным средствам и композиционным решениям в живописи.

Выразительность как воздействующее средство композиции проявляется главным образом в умении пользоваться контрастами. Термин «контраст» происходит от французского слова *contraste*, что означает резкое различие, противоположность.

Контраст – это художественный прием, сущность которого заключается в противопоставлении двух соотносящихся свойств, качеств, особенностей. Контраст – одно из важных художественных средств в изобразительном искусстве. Только благодаря контрасту света и тени мы зрительно воспринимаем форму предметов. Несколько форм, например в натюрморте, мы воспринимаем по контрастам их силуэтов и объемов, выявляемых также контрастами света и тени.

Композиция живописного произведения чаще всего выразительна тогда, когда в ее основе лежит контраст, обусловленный идейным замыслом художника.

Е.А.Кибрик следующим образом характеризует значение контраста в композиции:

«Если выразительность – способность сразу привлечь к себе внимание, остановить зрителя – зависит от умело найденного контраста в построении композиции, который придает ей декоративную силу, то существуют композиционные контрасты, лежащие глубже, определяющие характер художественного образа. <...>

Не только основной замысел композиции, но и вся ее художественная ткань должны состоять из контрастов. Если мир бесконечно многообразен, то и реалистическое искусство, правдиво отражающее действительность, долж-

но, естественно, стремиться отразить бесконечную неповторимость деталей бесконечного мира. Лучший же способ выявить своеобразие деталей – это сопоставлять их по принципу контрастов.

Эта идея известна с давних пор. Еще Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты: рядом с высоким ставить низкого, с толстым – худого, с фигурой, одетой в бархат, с его тяжелыми и мягкими складками, – фигуру, драпированную в шелк, дающий мелкие и острые складки, и т.д.

Одним словом, нельзя не признать, что контрасты положений, характеров, состояний, большого и малого, близкого и далекого, света и тени и т.д., а прежде всего – нарождающегося и умирающего, прогрессивного и реакционного составляют именно ту область, от которой прямо зависит воздействующая сила композиции. Отсутствие же контрастов неизбежно порождает вялое, серое, скучное произведение» [32, с.49–50].

Контраст является также основополагающим принципом в построении цветотональной структуры изображения. По принципу контраста часто в живописи создается цветовой, колористический строй произведения. Тональный (светлотный) контраст служит также средством организации композиции живописного произведения. Выразительность контрастов проявляется в композиции не хаотично, а закономерно посредством ритма. Ритмическая основа композиции более скрыто или более явно присутствует в каждой учебной или творческой работе по живописи.

Выявление композиционного центра. Часть живописного произведения, которая выражает главную мысль его

содержания, является композиционным центром. В сюжетной живописи композиционный центр выражает сюжетную линию изобразительного повествования, является местом изображения главных действующих лиц и аксессуаров.

Построение всего живописного произведения выполняется для выявления композиционного центра – главного идейного содержания, нахождения конструктивных пластических связей второстепенных частей и деталей, подчеркивающих в конечном счете композиционный центр.

Композиционный центр живописного произведения выделяется прежде всего местоположением на изобразительной плоскости, освещенностью, цветотональными контрастами, колоритом, моделировкой объема элементов изображения и другими изобразительными средствами.

Композиционный центр произведения искусства присутствует не только в живописи, но и в графике, декоративно-прикладном искусстве, в частности в художественном оформлении текстильных изделий, скульптуре, архитектуре.

Н.Н.Волков, называя композиционный центр живописного произведения композиционным узлом, так характеризовал его значение:

«Композиционным узлом картины мы называем главную часть картины, связывающую по смыслу все другие части. Это главное действие, главные предметы (в натюрморте), цель главного пространственного хода или собирающее цветовой строй главное пятно в пейзаже. Если образно представить себе картину как поле сил, это источник распространяющейся до контура рамы энергии.

Положение композиционного узла в кадре в связи с функцией рамы само

по себе может стать причиной его выделения. Конечно, не случайно положение композиционного узла в центре картины и в русской иконе, и в композициях раннего итальянского Ренессанса, и в позднем Ренессансе, и в Ренессансе Северном и дальше. Так как картина при любом способе изображения пространства строится внутри рамы (слоями, кулисами или ракурсами, по законам центральной перспективы или иначе), совпадение центральной зоны с первой и основной зоной внимания совершенно естественно. Отталкиваясь от рамы, мы стремимся охватить прежде всего центральную зону. В этом – конструктивная простота центральных композиций. Центральные композиции в силу тех же причин почти всегда – композиции приближенно симметрические относительно вертикальной оси. Таковы, например, различные варианты ветхозаветной «Троицы» в русской и западной иконописи. Таковы многие варианты «Тайной вечери», в частности в живописи итальянского Ренессанса. <...>

Но центр композиции не всегда изобразительно заполнен. Центр может оставаться пустым, быть главной цезурой в ритмическом движении групп слева и справа. Незаполненность центра останавливает внимание и требует осмысления. Это композиционный знак смысловой загадки. Так решались многие конфликтные сюжеты. Например, варианты сцены «Франциск отрекается от отца» у Джотто и художников его круга» [29, с.57–58].

Н.Н.Волков называл рамой границы изобразительной плоскости или «ограничение картинного поля» условно, не имея в виду, конечно, раму как приспособление для оформления картины. В этом же смысле границы изобразительной плоскости мы также будем называть рамой.

Выделение композиционного центра обусловлено особенностями зрительного восприятия человека, который, как правило, фиксирует внимание прежде всего на сильнодействующем «раздражителе». Когда человек смотрит на какой-либо объект (в том числе и живопись), зрение фиксируется на этом объекте, но глаз четко видит площадь изображения только в определенном радиусе, так называемом поле ясного видения. Вне поля ясного видения человек смутно различает предметы и может их увидеть достаточно ясно только при изменении фокуса зрения, если переведет взгляд на другие объекты или предметы.

Компонуя произведение живописи и размещая определенным образом композиционный центр, художник практически режиссирует, определяет процесс восприятия произведения живописи, который начинается, как правило, с восприятия сюжетно-композиционного центра, затем переходит на второстепенные детали, обуславливающие восприятие композиционного центра, и завершается снова на восприятии композиционного центра, определяющего содержание произведения искусства.

Как уже отмечалось, в искусстве встречаются разнообразные приемы размещения композиционного центра живописного изображения на плоскости.

Классические примеры совпадения композиционного центра с геометрическим центром мы видим в русской иконописи, в произведениях итальянского Ренессанса, например в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Подобным образом обычно построены и однофигурные композиции (ил. 7).

Примерами смещения композиционного центра относительно геомет-

рического являются «Возвращение блудного сына» Рембрандта, многие фрески Джотто, в русской живописи – картина И.Е.Репина «Не ждали», картина А.К.Саврасова «Грачи прилетели» и многие другие (ил.8).

Резкое смещение композиционного центра относительно геометрического обусловлено содержанием живописного произведения. Если смысл диктует смещение композиционного центра за пределы центральной зоны живописной плоскости, то композиционный центр выделяется другими средствами: освещенностью, цветотональными контрастами, мощной акцентировкой форм элементов изображения.

Расположение композиционного центра в живописи может быть как на первом, так и на втором пространственном плане, что также обусловлено содержанием произведения. В сюжетной живописи, например в произведениях П.А.Федотова «Свежий кавалер» и «Завтрак аристократа», композиционный центр находится на первом пространственном плане. В натюрмортах композиционный центр располагается, как правило, на втором пространственном плане. Однако и в произведениях В.И.Сурикова «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» композиционный центр расположен на втором плане.

В некоторых произведениях сюжетно-композиционный центр значительно удален от первого и второго планов, например в полотне А.А.Иванова «Явление Христа народу». Однако небольшая фигура одинокого Христа акцентирована соотношением с обширным пространством и толпой, ожидающей прихода Мессии.

Важное значение для акцентирования композиционного центра в живописи имеет масштаб элементов изображения и их соотношение на



7. Андрей Рублев. Спас в силах



8. А. К. Саврасов. *Грачи прилетели.*
Схема композиции

плоскости изображения. Композиция неудачна, если элементы изображения композиционного центра оказываются слишком большими или слишком маленькими в соотношении с остальными частями изображения или с его общим размером.

Практика живописи выработала также метод акцентирования композиционного центра посредством объединения элементов изображения в форму, приближенную к геометрической, например к кругу, овалу, треугольнику. Стремление объединить элементы изображения в пластически обобщенные формы, близкие к геометрическим, обусловлено психологией человеческого восприятия. Психологи установили, что в самой беспорядочной мозаике пятен восприятие человека стремится найти некоторую упорядоченность. Человек непроизвольно начинает группировать пятна, гра-

ницы этих групп образуют простые геометрические фигуры или плоские фигуры, напоминающие силуэты природных форм, причем восприятие обобщает близкие к геометрическим, но неправильные формы до правильных. Это явление было положено немецкими психологами Коффкой и Вертхеймером в основу теории о «хорошей форме».

В искусствоведческих анализах композиции часто встречается принцип выделения композиционного центра посредством геометрической фигуры – круга или треугольника, так как в восприятии сложных пластических форм легче всего выделяется то, что приближено к простой геометрической фигуре.

Между тем в художественной практике геометрических схем композиции элементов изображения можно найти значительно больше. Это могут быть квадрат, прямоугольник, пятиугольник, шестиугольник, овал и т.д.

В отдельных произведениях живописи можно найти выделение композиционного центра сочетанием двух геометрических фигур, например треугольника и прямоугольника, овала и прямоугольника и т. д. Например, в «Празднике четок» А.Дюрера в тесном переплетении фигур можно выделить равнобедренный треугольник, лежащий основанием на нижнем крае картины. Треугольник композиционно объединяет главные фигуры картины, изображающей сцену поклонения, и выражает смысл сюжетного произведения. Но построение главного действия дополняется узким вертикальным прямоугольником спинки трона, расположенного на вершине условного треугольника и достигающего верха картины. Темная спинка трона акцентирует силуэт главного героя произведения – Марии и ангелов. Эта сложная форма, состоящая из сочетания треу-

гольника и прямоугольника, расчленяет изображение и выделяет, акцентирует композиционный центр художественного произведения, привносит эмоциональный настрой торжественности поклонения перед Марией.

Геометрические формы в композиции художественного произведения выполняют две функции: выделения главного и объединения элементов изображения, т.е. служат средством обобщения пластических масс с целью нахождения большей выразительности изображения. Кроме того, классические геометрические формы и их сочетания вносят в изображение также свою собственную символику и настрой.

Объединение элементов изображения в эллипсообразную систему привносит в композицию один эмоциональный настрой, а в правильный треугольник или так называемую пирамидальную систему – совершенно другой.

Символика круга и овала, которая обычно трактуется как идея совершенства и завершенности, часто использовалась в русской иконописи. Композиция «Троицы» А.Рублева вписана в близкий к кругу, но вертикальный овал, символизирующий гармонию, возвышенность, совершенство, объединение. Группа ангелов вписана в вертикальный овал с доминирующей в группе приподнятой средней фигурой как главной. В данном случае овал помимо функции эмоциональной символики выполняет конструктивную функцию выделения главной фигуры и объединения остальных фигур, выражая таким образом идею триединства (приложение 18).

Часто в живописи функцию геометризованных форм выделения, расчленения и объединения элементов изображения, акцентирования компо-

зиционного центра произведения выполняют фоновые элементы композиции, части живописной среды – природного пейзажа или архитектуры.

В русской иконописи часто применялся прием членений плоскости обобщенными природными формами и элементами архитектурных форм, которые несли смысловую нагрузку для прочтения сюжета и выполняли конструктивную функцию организации композиции произведения, выявления композиционного центра. Во многих вариантах изображения ветхозаветной Троицы над каждой из фигур ангелов располагался какой-либо атрибут: дом Авраама, мамврийский дуб и гора, которые служили конструктивными элементами членения плоскости и знаками сюжетного прочтения содержания произведения.

Геометрические формы архитектуры выполняют конструктивную функцию членения плоскости и выявления композиционного центра в живописи раннего и Высокого Возрождения, в живописи классицизма. Метрическая равномерность расположения окон в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи подчеркивает ритм групп фигур, три светлых прямоугольных окна в центре акцентируют композиционный центр – фигуру Христа.

Напомним, что в живописи речь может идти только о приближенных к геометрическим фигурам формах в отличие от строгой геометрии.

Выявление геометрических форм построения композиции имеет смысл лишь в том случае, когда применяется метод исследования, заключающийся в установлении разнообразных связей формы со смыслом художественного произведения, в противном случае это приводит к неверным, формалистическим умоза-

ключениям, не связанным с содержанием исследуемого произведения.

Проблема образной, орнаментальной геометрии при исследовании композиции произведений живописи представляет большой интерес и недостаточно глубоко разработана в отечественном искусствознании.

Неоднородность картинного поля (плоскости изображения). Любое изображение, даже элементарное, например первая проведенная линия, «разрушает» однородность плоскости изображения и вследствие психологии восприятия, основанного на зрительном изобразительном опыте, создает возможность изобразительного понимания.

Горизонтальная линия, проведенная через все поле на плоскости изображения, воспринимается как граница между «небом» и «землей». Если к небольшой горизонтальной линии дорисовать две вертикальные, то внутреннее поле изображенного объекта воспринимается вертикально стоящей стеной или воротами, а внешнее – окружающим «воздухом». Наше восприятие изображения устроено так, что любое беспорядочное заполнение плоскости, являющееся хаосом неоднородностей, мы воспринимаем как фигуры и фон.

Представляет интерес исследование Н.Н.Волкова по вопросу неоднородности картинного поля.

Н.Н.Волков считает, что изобразительное поле «представляет собой неоднородную структуру, содержит скрытые неоднородности, предвосхищение (антиципацию) глубины, проницаемости, цвета, устойчивости, с которыми художник вынужден считаться прежде всего для того, чтобы их использовать, выявить в интересах картины, или, если мешают задуманному изображению, найти сред-

ства противодействований им» [29, с. 49 – 50].

Зрительная неоднородность изобразительного поля относительно его границ или рамы изучалась экспериментально, в результате чего доказано следующее: 1) вертикальные и горизонтальные отрезки всегда воспринимаются лежащими во фронтальной плоскости (на плоскости изобразительного поля); 2) наклонные отрезки, расположенные в любом удалении от рамы, всегда зрительно воспринимаются уходящими в глубину, в сторону конца отрезка, направленного от рамы; 3) если один конец наклонного отрезка примыкает к раме, отрезок воспринимается лежащим на плоскости поля, определенного рамой.

Наклонные отрезки, которые легко воспринимаются пространственно, в теории восприятия относятся к классу многозначных изображений. Они могут восприниматься как лежащими на фронтальной плоскости, так и уходящими одним концом в глубину. Чтобы пространственное восприятие такого отрезка было устойчивым, его вводят в конструктивную систему.

Таким образом, восприятие отрезка, перемещаемого по плоскости, является иллюстрацией или индикатором неоднородностей изобразительного поля относительно рамы или его границ.

Предмет, находящийся на изобразительном поле близко к раме, вследствие антиципации глубины картины воспринимается лежащим близко к плоскости рамы или даже частично слитым с ней, а предмет, расположенный в центральной зоне или близко к ней, – лежащим в глубине.

Предположим, что на однородной изобразительной плоскости не изображены ни небо, ни земля. Тем не менее предмет, изображенный в верхней час-

ти плоскости, воспринимается падающим, а в нижней части – лежащим на горизонтальной плоскости, как будто в нижней части плоскости, предполагаются пол, земля. Во многих произведениях живописи нижняя часть изобразительной плоскости воспринимается как подиум, на котором располагается группа предметов или фигур. Даже в иконописи, если не изображена земля, то проводится узкая полоса позема, которая является скорее знаком, чем изображением. Тяжелый низ и легкий верх – это предположение восприятия изображения в живописи.

Зрительная конструктивная устойчивость изображения и, наоборот, его неустойчивость, динамика зависят от преобладания вертикалей, горизонталей или диагоналей, а возможно, и их сочетаний в композиции.

Значительно раньше Н.Н.Волкова проблему неоднородности поля картины рассмотрел М.Алпатов при анализе композиции в живописи эпохи Возрождения. Он писал: «Чувство картины, как своеобразного предмета, было очень развито в эпоху Возрождения. Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех своих частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на ней изображено, это как бы поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле обладающее своей композицией. Нижняя часть картины – самая устойчивая ее часть, это ее земля, независимо от того, изображена она или нет. Боковые ее части составляют переход к столбикам обрамления, и потому здесь обычно ставились вертикальные тела, обрамляющие среднюю группу. Наконец, верхняя часть картины – это ее небо, самая легкая часть картины, и потому ей так ча-

сто придавали сферическую форму. Самая главная часть картины находится в ее центре, здесь подобало быть наиболее важным предметам. Исходя из этого представления о структуре картины, мастера Возрождения стремились по возможности согласовывать с нею самое изображение» [33, с.50].

Неоднородность изобразительной плоскости обуславливает восприятие произведения живописи и является основой композиционных решений. Компонуя живописное произведение, художник должен учитывать пространственные и гравитационные свойства неоднородности изобразительной плоскости и в зависимости от творческого замысла выявлять их или противодействовать им.

Выбор формата изображения.

Одна из задач композиции живописного произведения – выбор формата плоскости для изображения как по размеру, так и по конфигурации. Практика живописи выработала следующие форматы плоскости изображения по конфигурации: прямоугольник, расположенный вертикально, прямоугольник, расположенный горизонтально, круг, овал, квадрат, а также более сложные конфигурации, состоящие из сочетания двух перечисленных геометрических форм, например полукруга и прямоугольника, расположенного вертикально, овала и прямоугольника, расположенного горизонтально, и т.д.

Форматы изображения, состоящие из сочетания двух геометрических форм, часто применялись в архитектурных нишах интерьеров или во фресковой живописи храмов.

Организация изображения в формате различной конфигурации имеет, с одной стороны, свою специфику, а с другой – часто определяет восприятие изображения в произведении живописи.

си. Эту зависимость мастера живописи установили давно.

Вытянутый вверх формат придает изображению ощущение стройности и возвышенности. В различных вариантах изображения казни св. Себастьяна художники выбирают узкий, вертикальный формат холста, что наиболее точно выражает идею одинокого противостояния. Эль Греко также использовал вертикальные форматы для сюжетных композиций «Крещение Христа», «Сошествие св. Духа», которые символически выражают идеи возвышенности изображаемых моментов.

Холст в виде прямоугольника, расположенного по горизонтали, – удобный формат для изображения эпического действия. Исторические полотна В.Сурикова «Боярыня Морозова» и «Покорение Сибири Ермаком» написаны на прямоугольном холсте горизонтального формата.

Чрезмерное увеличение формата по вертикали превращает изображение в свиток, который воспринимается как свиток текста в китайской манере «гохуа». Чрезмерное увеличение формата по горизонтали превращает изображение во фризovou композицию, состоящую из нескольких многофигурных групп.

Композиция живописного произведения в круге и овале строится относительно воображаемых взаимно перпендикулярных центральных осей. Здесь четко выражены верх и низ изображения. Живописное изображение в круге и овале часто применяется в архитектуре. Овал также часто применяется как формат для изображения портрета человека, так как его конфигурация легко соотносится с овалом человеческого лица или контуром погрудного изображения.

Композиция живописного произве-

дения в квадрате практически всегда зрительно уравновешена, видимо, потому, что она мысленно соотносится с равными центральными осями и равными сторонами границ изображения (рамы).

Поиск выразительного и убедительного формата изображения – одна из основных задач при работе над фрезкизами при определении композиционного решения живописной учебной работы.

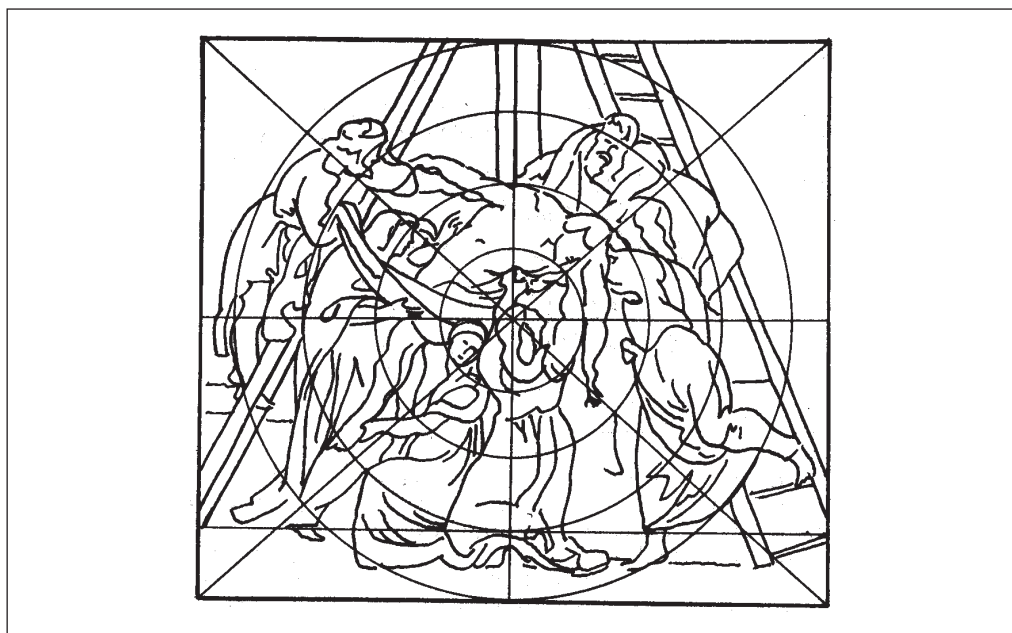
3. Факторы композиции, или средства выражения композиционного замысла

Плоскостные факторы композиции. Живопись – это построение изображения на плоскости в пределах рамы – границ изобразительной плоскости. Распределение элементов изображения на плоскости – первая задача, с которой сталкивается художник, начиная компоновать живописное изображение.

Определенным образом расположенное на плоскости изображение направляет движение глаз зрителя по определенному плану, фиксирует композиционный центр – особенно выделенную часть изображения, повтор ритма и ось симметрии, выделяет пятна, линии и силуэты форм, связанные в простые геометрические фигуры.

Композиция живописного произведения, т.е. распределение изображения на плоскости для создания художественного образа, выполняет следующие задачи:

1) выявление композиционного центра таким образом, чтобы внимание к нему привлекалось сразу, а после осмотра других частей произведения снова возвращалось к композиционному центру;



9. Схема картины Рубенса «Снятие с креста». Совмещение зеркальной и поворотной симметрии

2) распределение изображения таким образом, чтобы важные для смысла части были отделены друг от друга, но связаны с главной частью живописного произведения – композиционным центром.

Организация элементов изображения в живописи в ряде случаев осуществляется с помощью симметрии, асимметрии, ритма.

Симметрия в искусстве, и в частности в живописи, отражает принципы строения органической и неорганической материи реальной действительности, которая изобилует симметрично устроенными формами.

Однако в природе трудно найти абсолютно точные симметричные формы, о чем говорят исследователи законов симметрии в науке и искусстве А.В.Шубников и В.А.Концик.

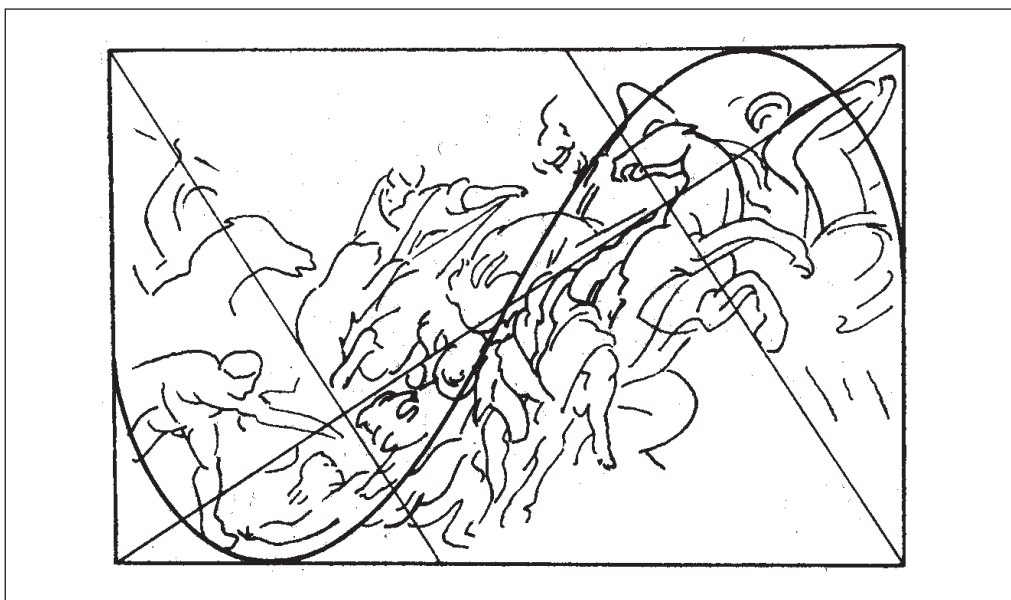
«Мы будем называть симметричным такой предмет, который состоит из геометрически и физически рав-

ных частей, должным образом расположенных относительно друг друга, должное расположение требует, чтобы *упорядоченность* была в определенном смысле одинаковой для всех частей.

Под геометрическим равенством в данном случае подразумевается либо совместимое равенство (конгруэнтность), либо зеркальное равенство. <...>

Симметрия никогда не осуществляется в изделиях человека и в природных объектах – кристаллах, растениях, животных – с математической точностью. Если отклонения от безукоризненной симметрии невелики и носят несистематический характер, предмет воспринимается нами как симметричный даже тогда, когда мы ясно видим эти отклонения. <...> Если отклонения увеличиваются, то пропадает и симметрия» [34, с.10–11].

В живописи симметричные формы или части изображения нельзя описать



10. Схема с картины Рубенса «Охота на львов»

известными формулами зеркального отражения или конгруэнтности. В живописных композициях в отличие от орнаментальных нет строгого зеркального повторения одной части изображения другой. В живописи симметрия выражается в «размытых», приблизительных соответствиях. Во многих симметричных композициях сохраняется лишь изобразительная «обращенность» к центру при значительных отклонениях от зеркального повторения двух сторон. В данном случае можно говорить лишь об «образной» симметрии как разделе образной геометрии в изобразительном искусстве.

Образная симметрия в живописных композициях, как и другие элементы образной геометрии, выполняет две функции: членения, разделения изображения на две или несколько частей и объединения частей изображения вокруг предполагаемой или существующей оси или осей симметрии, которые, как правило, в жи-

вописи являются композиционным центром, совпадающим с геометрическим центром изобразительной плоскости (ил. 9).

Симметричное построение изображения в живописи можно увидеть в греческой античной вазописи V—III вв. до н.э., а также во фресках Помпеи, где главные фигуры располагались в центре пирамидальной симметричной композиции. Большое внимание применению симметрии уделялось в живописи эпохи раннего и Высокого Возрождения. Примеры применения принципов симметрии в живописи можно увидеть во фресках Джотто, произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, в произведениях русской живописи XIX в.

Симметричное расположение элементов изображения в живописи создает впечатление композиционного равновесия, покоя, статики (см. ил. 7).

Асимметрия по своей структуре — антипод симметрии. Асимметричные композиции, как правило, представля-

ют собой децентрализованные композиции, где композиционный центр резко смещен относительно геометрического центра изобразительной плоскости. Такие композиции в живописи создают впечатление динамики, движения (ил. 10).

Зрительное равновесие между элементами изображения в асимметричных децентрализованных динамичных композициях достигается нахождением пропорций между интервалами больших и малых изобразительных форм, нахождением пластической и ритмической организации цветотональной структуры изображения при выявлении основного пластико-ритмического движения форм и подчинения ему остальных.

Классическими примерами асимметричных децентрализованных композиций служат так называемые диагональные композиции. Мастером динамичных диагональных композиций был Якопо Тинторетто, чьи композиции выражают беспокойное, иногда разнонаправленное движение. В произведениях живописи XVII—XX вв. диагональная композиция приобретает то же каноническое значение, что и пирамидальное симметричное построение изображения в эпоху Возрождения. Мастерами диагональных композиций, подчиняющих диагональному построению художественный творческий замысел своих произведений, были П.Рубенс, Д.Веласкес, О.Домье, Э.Делакруа, К.Брюллов, В.Суриков и многие другие художники различных школ живописи.

Ритм проявляется в различных формах организации материи и сферах действительности: в органической и неорганической природе, в микро- и макром мире, космосе, физиологических процессах, трудовой деятельности че-

ловека. Слово «ритм» происходит от греческого *rhythmos*, что означает мерное течение, мерность, такт. Проблемы теории ритма достаточно полно разработаны в музыковедении и поэтике, в изобразительном же искусстве, в частности в живописи, теория ритма практически не сформулирована.

В искусстве находят отражение два типа ритмических закономерностей: относительно устойчивая регулярная канонизированная и переменная нерегулярная неканонизированная. Регулярный ритм выражается через четко выявленную единицу соизмеримости художественных периодичностей — метр и применяется в орнаментальном искусстве, музыке, танце, архитектуре, поэзии. Нерегулярный неканонизированный ритм проявляется в периодичности вне строгого метра, допускает отклонения от метрического повтора, несходство и вариативность, носит приблизительный и непостоянный характер: то проявляется, то исчезает. В нерегулярном неканонизированном ритме метрическая основа является более сложной структурой.

В практике искусства (в свободном стихосложении, ритмической прозе, в декоративно-прикладном искусстве) иногда применяется сочетание двух видов ритма — регулярного канонизированного и нерегулярного неканонизированного. В живописи в отличие от орнаментального искусства применяется нерегулярный неканонизированный ритм.

Особенности проявления ритма в живописи представляют собой довольно сложную проблему, так как ритм в данном случае проявляется не однонаправленно с четкой метрической основой, а в разных направлениях как в построении изображения на плоскости, так и в построении изображения в глубину.

При распределении изображения на изобразительной плоскости ритм проявляется в различном характере членений всех элементов изображения на составные части, в различии интервалов между ними, выявлении главной цезуры (паузой) композиционного центра. Кроме того, ритм в живописном произведении проявляется в построении цветотональной системы изображения, распределении колористических и тональных акцентов и контрастов. Ритм проявляется также в энергии живописных мазков, которая у каждого художника практически неповторима, опосредованно выражает характер и темперамент мастера и придает живописному произведению уникальность и драгоценность.

Ритм в живописи выступает как функция распределения элементов изображения на плоскости и как функция их объединения и неразрывно связан с другими средствами и правилами выражения композиционного замысла. Ритм в качестве средства формообразования композиции изображения применялся начиная с истоков первобытной культуры. Он присутствует в первых наскальных росписях, изображениях групп животных на стенах пещер.

В искусстве Древнего Египта ритму подчинены живописные изображения фризовых (ленточных) многофигурных композиций, которые были излюбленной формой композиции в египетском и ассирио-вавилонском искусстве.

Египетские росписи и раскрашенные барельефы, предназначенные для украшения храмов, подчинены строгому ритмическому порядку и органически соединены с ритмом и членением архитектурных сооружений.

В искусстве Древней Греции получили дальнейшее развитие два основополагающих начала композиции —

симметрия и ритм, но они отражали ритм и симметрию окружающей природы, изображали человека в более естественных позах и движениях. Ритмически построены композиции росписей греческих ваз. Основным мотивом были красивые узоры из пластически совершенных и выразительных силуэтов человеческих фигур, взаимное расположение которых относительно друг друга определялось сюжетным повествованием.

Уже в античное время художники начали искать средства построения картины, которая передавала бы свойства реального мира во всем многообразии его цветового, светового и пространственного строения. Позднеантичные фрески Помпеи являются прообразом живописи эпохи Возрождения и XVII в. Однако с гибелью античной культуры принципы композиционного построения картины, открытые в ту эпоху, на тысячелетие были преданы забвению.

В средние века происходит отказ от изображения в живописи трехмерного пространства, а плоскостно-линейные средства выражения продолжают развиваться и достигают большой изысканности.

Ритм является основополагающим средством организации изображения на плоскости. Анализируя композиционную структуру миниатюры из Евангелия с изображением евангелиста Луки — памятник немецкой живописи X в., М.Алпатов пишет: «Как далеко ушло раннесредневековое искусство от красоты и гармонии классических форм! Реальные предметы чередуются здесь с вымыслом, как в апокалиптическом видении или в галлюцинации. Они теряют свои очертания, свою естественную форму, так как исполнены таинственного значения. Этой задаче передачи таинственного видения слу-

жат и формы выражения средневекового художника. Композиционной основой замысла античного художника была фигура человека. Композиционной основой средневековой миниатюры служит причудливый по своим очертаниям, пестрый по расцветке ореол, с которым хорошо вяжется орнаментальное убранство архитектурных форм. Художник расположил все эти круглые и овальные ореолы таким образом, что нам кажется, будто они возникают, как сияние из нескольких источников света, и расходятся, как круги от предметов, брошенных в воду. Эти похожие на кристаллы снежинок ореолы служат основой всей композиции, фигуры людей занимают по отношению к ним второстепенное положение. Сходная система композиции легла в основу и романских росписей, и готических витражей с их развитыми орнаментальными формами. В них ясно отразилось средневековое мировоззрение, которое уделяло человеку очень скромное положение в системе мироздания. Если смотреть на миниатюру с евангелистом Лукой на расстоянии, откуда теряются детали, мы перестаем вообще замечать его фигуру, но будем видеть лишь причудливые многоцветные круги, знаки сверхъестественной силы святого» [33, с.26].

Композиция произведений живописи восточного искусства, в частности индийской, иранской и персидской миниатюры, строилась в основном на ритмической основе.

В живописи эпохи Возрождения ритмическое расчленение плоскости считалось одним из трех главных правил композиции. Три главных правила композиции, сформулированные в эпоху раннего Возрождения: 1) расположение предметов в пространстве или построение перспективы трехмерного пространства на изобразительной

плоскости; 2) ритмическое расчленение плоскости (мастера эпохи Возрождения стремились к тому, чтобы силуэты проекций предметов на плоскости имели ясные по своим формам очертания, легко воспринимаемые глазом); 3) выбор точки зрения (художники Ренессанса за редким исключением предпочитали точку зрения, соответствующую среднему горизонту).

Правила композиции, разработанные в эпоху Возрождения, оставались в арсенале искусства XVI—XIX вв. и до настоящего времени не утратили своего значения. В живописи последующих веков ритму уделялось большое значение. Художники XVII—XVIII вв. стали свободнее оперировать перспективой, выбирая более высокие или низкие точки зрения, чем художники эпохи Возрождения. В композиции живописных произведений стало появляться взаимодействие различных ритмических структур, колористических, светотональных контрастов и т.д.

В русском искусстве XIX в. ритм активно использовался для организации изображения на плоскости картины. Мастерами светотональной ритмической организации изображения были К.Брюллов, В.Суриков, А.Куинджи и другие художники.

Ритмическую организацию элементов изображения на плоскости картины мастерами использовали такие художники, как Н.Удальцова, В.Кандинский, К.Малевич, Л.Попова, А.Родченко, П.Филонов, К.Петров-Водкин, М.Сарьян, Д.Штеренберг, И.Грабарь, А.Лентулов, А.Дейнека, А.Куприн.

Ритм в живописи – один из разделов «образной геометрии», и его содержательная ценность в произведениях искусства заключается в том, что он способствует выявлению художественно-образного начала, смысловых

аналогий и контрастов произведений живописи.

Пространство как фактор композиции. В живописи построение пространства на изобразительной плоскости – одна из самых важных и сложных композиционных задач. Пространство в живописи – это место действия и одновременно среда, в которых расположены элементы изображения.

Характер изображения пространства зависит от характера изображения и трактовки предметов или других элементов изображения. Н.Н.Волков так говорит об этом: «Можно даже сказать, пространство на изображении часто строится предметами, их расположением, их формами (двухмерными или пластическими) и характером подачи формы, и всегда строится для предметов. Справедливо мнение, что отношение художника к предмету есть также отношение его к пространству. Вот почему беспредметная живопись естественно переходит в живопись пространственно неопределенную и бесформенную, ведь форма (фигура) всегда прямо или опосредованно связана с предметом, а предмет с пространством. Отсутствие на изображении фигур есть вместе с тем и отсутствие или неупорядоченность пространства» [29, с.75].

В живописи не существует изображений, где так или иначе не «читалось» бы пространство. Однако степень иллюзорности пространства как построенного изображения может быть различной и обусловлена не только творческими задачами отдельного художника, но и стилистическими особенностями искусства различных стран и времен.

Человек, имеющий определенный зрительный опыт, даже плоскую фигуру, окрашенную однородным цветом, ощущает иначе, чем окружающий фон.

Фигура или узнаваемый силуэт предмета воспринимаются более плотными и выступающими вперед, фон всегда воспринимается распространяющимся за фигурой, возникает явление трехмерности, глубины.

Какими же композиционными средствами располагает живопись для передачи на изображении ощущения углубленности, или глубины, пространства?

Заслонение или закрытие дальних элементов изображения ближними – один из самых древних с точки зрения истории живописи композиционных приемов передачи пространства. Однако композиционный прием заслонения без использования других композиционных приемов передачи пространства создает метрически неясно выраженную глубину. Такой прием передачи пространства применялся в иконописи, а также мастерами и предшественниками раннего Возрождения.

Вторым композиционным приемом передачи пространства в живописи является акцентирование ракурсов плоскости пола или плоскости, на которой находятся элементы изображения, в результате чего дальние элементы изображения располагаются выше, а ближние ниже. Вследствие подобного расположения элементов изображения на плоскости ясно определяются «слои изображения», которые являются прообразом пространственных планов и кулис и простейшей схемой изображения трехмерности окружающего мира.

Третий композиционный прием изображения пространства в живописи – передача ракурсных сокращений вертикально и горизонтально расположенных элементов изображения – элементов архитектуры, пейзажа, подножия, стола, мелких аксессуаров. Посредством ракурсности – изображи-

тельного выражения изменения величины предметов в пространстве – создается трехмерность, глубина пространства.

«Почти любая *совокупность линий* на плоскости, в которую входят наклонные и кривые, в особенности же ритмическая система, система с параллельными и контрастными линиями, воспринимается как выражающая глубину, трехмерную форму и движение. <...> Ракурсность – указатель глубины, допускающей соседство изометрии, фронтальной проекции, прямой перспективы и так называемой «обратной перспективы» на одной и той же картине» [29, с.88].

Примером построения пространства ракурсными средствами являются произведения русской иконописи, где характер ракурсов элементов изображения определяется смысловыми факторами и выражается посредством линейных ритмов при условной трактовке цвета.

Линейно-ракурсное построение пространства возникло вслед за «слоевым построением», и часто эти два приема изображения пространства применялись одновременно, но в геометрическом смысле они были бессистемны.

Новые задачи искусства, возникшие в эпоху Возрождения, потребовали разработки новой геометрической системы передачи глубины на изобразительной плоскости, которая была названа системой линейной перспективы. Эта система была необходима для изображения архитектурного пространства и архитектурных форм и основывалась на построении основной и дополнительных точек схода на линии горизонта, в которые сводились все ракурсные параллельные горизонтальные линии.

В эпоху Возрождения возникла также теория теней, которая включала так называемую перспективу теней, где тень рассматривалась как средство передачи глубины, пространства, и теорию воздушной перспективы. В теории воздушной перспективы впервые были сформулированы такие признаки передачи пространства, как изменение цвета с расстоянием, ослабление тона, размытость очертаний предметов при удаленности, объединение всех цветов при удаленности голубоватой дымкой под воздействием воздуха и т.д.

Новейшие исследования в области построения изображения на плоскости сформулированы в теории перцептивной перспективы, которая включает линейную перспективу как частный случай.

Цвет и колорит в живописи непосредственно связаны с типом пространственного строя произведения живописи. Различия цвета, моделировка формы темным и светлым цветами создают впечатления объема, иллюзорного выступления и отступления элементов изображения, «разбивки» изображения на планы.

В некоторых произведениях живописи пространственная функция цвета в решении художественно-образного содержания произведения живописи является единственным средством передачи пространства. В качестве примера можно назвать «Сирень» М.Врубеля, «Руанские соборы» Клода Моне.

Синтез пространства на изобразительной плоскости создается для передачи художественно-образного содержания произведения искусства, и выбор определенного композиционного приема для построения пространства обусловлен этим содержанием и творческим замыслом художника.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

1. Практические основы живописи при подготовке художника-технолога

Освоение практических основ живописи осуществляется на базе знания теории живописи, однако теория живописи – это не свод определенных законов, кажущихся незыблемыми. Вместе с развитием общества и искусства она развивается и дополняется новыми знаниями, часто почерпнутыми из самой практики живописи. Каждый большой художник, обладая неповторимой индивидуальностью и видением мира, обогащает своей практикой теоретические основы живописи, иногда осознавая это, а иногда интуитивно и бессознательно. В данном случае требуется время, и часто только следующее поколение художников и искусствоведов способно оценить и сформулировать вклад больших художников в развитие и обогащение теории живописи.

Между учебной работой и производством живописи опытного мастера существуют большие различия. В учебных работах происходит последовательное, по определенной системе, овладение знаниями, умением и творческими навыками, изучение закономерностей передачи окружающего мира на изобразительной плоскости, овладение культурой и цельностью зрительного восприятия, технологией и техникой живописи.

Художник-профессионал решает те же проблемы, но на более высоком уровне, подчиняя технические пробле-

мы изображения творческо-образным проблемам, поиску наиболее точных, адекватных творческому замыслу средств выражения.

Однако каждая учебная работа по живописи также является творческой, поэтому деление на учебные и творческие задания при обучении живописи весьма условно. Несмотря на учебный характер постановок и различные акцентированные цели, исполнение первых же работ в живописи неотделимо от творчества.

Основной вид учебных работ по живописи – этюд с натуры. Слово «этюд» происходит от французского *etude*, что означает изучение.

Этюд с натуры по времени исполнения может быть кратковременным, выполненным за один учебный час или меньшее время, односеансным, выполненным за 4 учебных часа, и многосеансным, выполненным за несколько занятий по 4 часа. Это могут быть 8-, 12-, 16-, 20-часовые и более длительные по времени выполнения этюды.

Обучение живописи, кроме работы над этюдами с натуры в аудиторных условиях, может включать: 1) работу над живописными набросками; 2) работу над живописными этюдами по памяти, представлению и воображению; 3) изучение наследия и опыта мастеров изобразительного искусства в музеях и на периодических выставках; 4) самостоятельную работу с литературой и самостоятельную творческую работу, включающую как учебные задания, так и постановки по собственному усмотрению в соответствии со своей творческой индивидуальностью.

Все эти формы и разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя профессиональ-

но подготовленного и творчески мыслящего художника.

Художник-технолог для совершенствования своего мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формулируя задачи изучения бесконечного многообразия окружающего мира, народного искусства, служащих источником вдохновения для профессиональной творческой работы.

Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных заданий через постепенное усложнение от задания к заданию.

О необходимости овладения профессиональным мастерством в живописи посредством методически продуманной системы для формирования специалистов хорошо говорил М.С.Сарьян: «Ничто не может принести так много вреда, как дилетантизм! И когда я слышу среди молодежи разговоры о том, что школа портит художников, я не соглашаюсь. Она дает совершенно необходимый толчок художнику. Суметь овладеть техникой, чтобы передать сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь, — это дело нелегкое, но обязательно на пути к мастерству. Свет, цвет, материал, форма, взаимоотношение находящихся рядом предметов — все это художником должно быть передано легко. Правда, легкость эта трудна, но она отличала крупных мастеров всех времен. Уметь — надо научиться» [35, с.140].

2. Форэскиз

Поиск композиционного решения живописной работы осуществляется посредством работы над форэскизами — предварительными эскизами небольшого размера (масштаб примерно $\frac{1}{8} - \frac{1}{16}$ стандартного листа).

Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, колористической и тональной организации элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом. При работе над форэскизами практически решается совокупность следующих проблем.

Учебная постановка по живописи создается так, что она имеет не одну, а несколько возможных для работы точек зрения, иногда существенно отличающихся друг от друга освещенностью, расположением отдельных элементов, ракурсами и заходами форм.

Первая проблема заключается в выборе точки зрения на учебную постановку, т.е. места работы, с которого, по мнению выполняющего форэскиз, лучше видна взаимосвязь элементов постановки, лучше видно освещение и колористическое решение будущей работы. Для выбора точки зрения, как правило, нужно обойти учебную постановку и иногда сделать форэскизы с различных точек зрения с целью нахождения лучшего композиционного решения.

После выбора точки зрения на учебную постановку нужно решить проблему выбора уровня зрения. На практике это означает работу на высоком мольберте (уровень горизонта выше учебной постановки), среднем по высоте (уровень горизонта на уровне учебной постановки) или низком мольберте (уровень горизонта ниже уровня учебной постановки), что обусловлено творческим композиционным замыслом.

Выбрав точку зрения и уровень зрения для работы, необходимо выбрать формат работы. Выбор формата работы, как правило, обусловлен характером постановки, которая скомпонована по схемам горизонтальной,

вертикальной или квадратной композиции. Однако немаловажное значение уделяется нахождению пропорций сторон горизонтальных или вертикальных прямоугольных форматов.

При расположении изображения постановки на выбранном формате важно угадать соотношение масштаба изображения элементов постановки с масштабом выбранного формата. Иногда берут слишком большой масштаб листа, и изображение практически не связано с таким большим масштабом плоскости изображения, или, наоборот, берут слишком маленький масштаб листа, где предметам и элементам изображения «слишком тесно». При распределении изображения на изобразительной плоскости выбранного формата одной из главных композиционных задач является расположение композиционного центра изображения, а также нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения в единое целое.

Важнейшая задача при работе над форэскизами заключается в нахождении композиционной конструктивно-пластической структуры живописной работы с использованием законов ритма, симметрии и асимметрии.

Уже в форэскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, уплощенным или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи или стенных росписях, фресках, вазописи и т.д.

При определении формата работы и ее конструктивно-пластической структуры важен поиск колористической, цветовой и тональной организации живописной работы. При работе с цветом необходимо проанализировать тип колористической гармонии, коло-

ристический ключ постановки, определить основные цветовые и тональные контрасты.

Кроме того, при работе над форэскизами нескольких натюрмортов нужно найти отличие колористической и тональной организации одного натюрморта от другого. Один натюрморт в целом может быть построен на темных и контрастных цветовых отношениях, а другой – на более светлых по тону цветовых отношениях.

Необходимо развивать умение видеть колористическую гармонию элементов постановки как систему, понимать взаимодействие цветов в системе, представлять себе, что изменится в колористической системе, если какой-нибудь цвет изъять или добавить. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. При этом мы говорим, например, о серо-зеленом колорите, серо-голубом или бежево-коричневом, другие же цвета занимают по масштабу меньше площади, но необходимы для оттенения и обогащения колористической гаммы постановки.

В плане организации колорита живописной работы целесообразно проследить, как в учебной постановке развиваются отдельные колористические «темы», например «тема серого цвета», «тема красного цвета» или «тема зеленого цвета», как они взаимодействуют и влияют друг на друга. На форэскизе необходимо угадать количество каждого цвета для достижения ощущения колористической гармонии, когда все цвета дополняют и уравнивают друг друга.

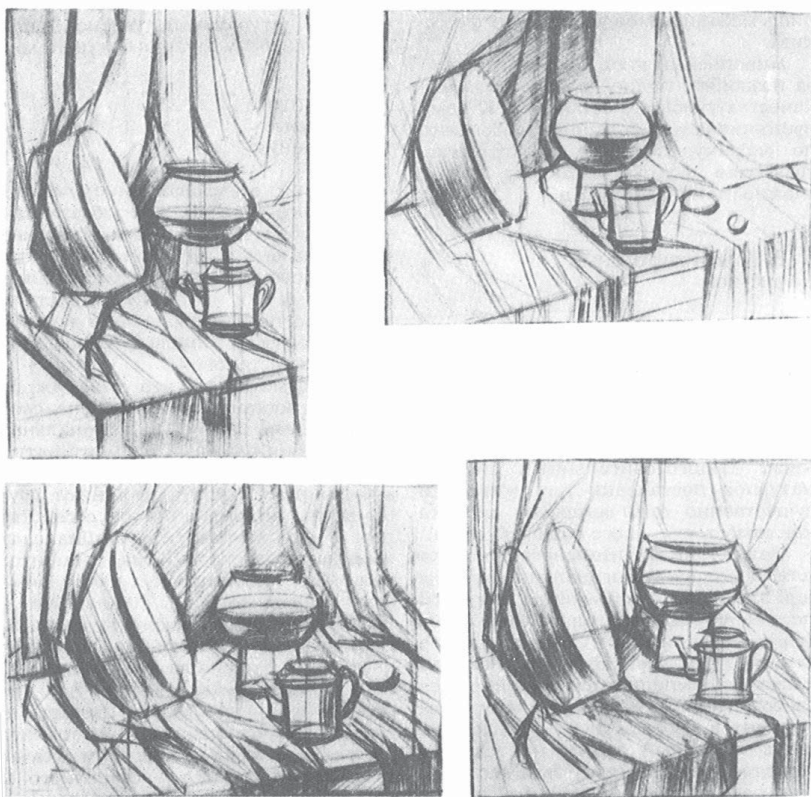
Важнейшая проблема работы над форэскизами – организация изображения по тону. В начале работы нужно определить, что является самым темным в постановке, что самым светлым, а также несколько градаций элементов

изображения среднего тона, но различной тональности. Тональная организация изображения также должна быть приведена в систему. Четкое деление элементов изображения по тону придает форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает» композицию изображения.

При работе над форэскизами не требуется детальная проработка форм элементов изображения, однако принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается. Форэскиз не должен выглядеть миниатюрной живописью. Это творчес-

кий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, колористическое и тональное решение будущей живописной работы. Примеры форэскизных поисков даны в приложении 4.

Работа над форэскизами развивает «режиссерское» мышление – умение акцентировать главное, существенное в постановке и подчинять ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы. Форэскиз является как бы планом работы над боль-



11. Подготовительные рисунки для живописи. Студенческие работы

шой учебной живописной работой, но не следует считать, что в форэскизе все найдено и большая учебная работа — лишь механическое увеличение форэскиза.

Живописный этюд большого размера позволяет полнее и ярче выразить качества учебной постановки. К нему предъявляются большие требования по рисунку, передаче пространства, трактовке формы, характеру мазка, сложности колорита и т.д.

3. Подготовительный рисунок

После выполнения серии форэскизов, определения формата будущей живописной работы и композиционного, колористического и тонального решения необходимо выполнить подготовительный рисунок для живописи. Подготовительный рисунок натурной постановки для живописи существенно отличается от рисунка как самостоятельного вида искусства.

Цель подготовительного рисунка для живописи — определение пропорций элементов изображения натурной постановки, их характерных объемных форм и размещения в пространстве относительно друг друга. Рисунок для живописи выполняется линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, допускается лишь линейный намек на границы светотеневых градаций тона на предметах или формах натурной постановки, определение площади освещенных участков, полутени и тени, что способствует выявлению объема форм.

Рисунок для живописи целесообразно делать очень легким, типа наброска, практически не пользуясь резинкой для сохранения фактуры и поверхностного слоя бумаги, которая при обучении в Московской государственной текстильной академии

им. А.Н.Косыгина является основанием для живописи как акварелью, так и темперой, гуашью (ил.11).

Подготовительный рисунок для живописи выполняется, как правило, карандашом, но при определенном опыте его можно делать кистью каким-нибудь нейтральным цветом: умброй натуральной, сиеной или другими слабонасыщенными цветами.

4. Цветовые и тоновые отношения

Живописное изображение учебной постановки, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм элементов изображения, фактуры и характерных свойств материалов, из которых они изготовлены, достигаются посредством передачи в живописи цветовых и тоновых отношений натуральных постановок.

Уже отмечалось, что для каждой учебной постановки характерна своя собственная цветовая и тональная организация. Каждый элемент натурной постановки имеет свой цвет и тон, а собранные вместе, они влияют друг на друга, видоизменяя от соседства друг с другом цвет и тон. Диапазон изменения цвета и тона элементов натуральных постановок неизмеримо богаче, чем интервалы в силе цвета и тона красок, имеющих у художника. Поэтому для правильной передачи цветовых и тоновых отношений природы необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цветовых и тональных градаций. При определении системы цветовых и тональных отношений на палитре, пропорциональных системе цветовых и тональных отношений на-

турных постановок, нужно найти общее колористическое и тональное решение живописной работы.

У пишущих одну и ту же натурную постановку изображение может получаться в более теплой или холодной колористической гамме, более светлое или темное по общему тону, но оно у всех будет «грамотным» в том случае, если угаданы в живописной работе соотношение, система цветовых и тональных отношений, пропорциональных натурным цветовым и тональным отношениям. Овладение методом работы в живописи цветовыми и тоновыми, или тональными, отношениями является необходимым этапом обучения живописи, элементом школы. Этот метод необходимо усвоить практически.

Однако в творческой практике мастеров изобразительного искусства правдивое отражение окружающей действительности не сводится только лишь к зрительно правдоподобному ее изображению. Подчиняясь логике творческого композиционного замысла, художники часто отказываются от внешнего, иллюзорного правдоподобия, акцентируя одни цветовые и тоновые контрасты натуры и приглушая другие.

Различия в цветовосприятии и различные степени отклонения от реальных цветовых и тональных отношений мы видим в творчестве крупнейших мастеров мировой живописи – Эль Греко, Тициана, А.Дюрера, В.Ван Гога, А.Матисса, П.Гогена, М.Врубеля, Н.Рериха, В.Серова.

Цветовые и тональные отношения в живописном произведении пропорциональны натурным цветовым и тональным отношениям, но они отражают закономерности реальной действительности в очень сложной, опосредованной многими факторами форме. Колорит живописного произведения

определяется не только пропорциональными натуре цветовыми и тональными отношениями, но и индивидуальными особенностями видения и цветовосприятия каждого художника, психологией и структурой творческого процесса, стилистическими особенностями как творческой манеры каждого художника в отдельности, так и эпохи в целом.

Живописное изображение учебных постановок, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм, фактуры, материала элементов изображения достигается также посредством передачи пропорциональных натурным цветовых и тональных отношений.

Для правильного определения и умения передавать на изобразительной плоскости пропорциональные натурным цветовые и тональные отношения в живописи необходимо овладеть методом одновременного сравнения цветовых и тональных отношений в натуре и на изображении на основе цельного видения. Сравнение – это основа понимания различий цветовых и тональных отношений в натуре. Только сравнивая между собой предметы, расположенные на разных планах в натурной постановке, можно правильно определить цвет и тон каждого предмета, их взаимное влияние друг на друга.

Одновременное сравнение цветотональных отношений натуры и живописного изображения возможно лишь при воспитании способности цельно воспринимать или цельно видеть натуру. Умение цельно видеть одновременно все элементы натурных постановок является необходимым условием успешной работы, но приходит это умение с определенным опытом работы в живописи.

Цельно видеть – это значит не сосредоточивать зрение на каком-то

предмете или группе предметов в постановке, а «распустить глаз», как говорят художники, и стараться все элементы постановки видеть одновременно.

Б.В.Иогансон вспоминал такие слова своего учителя К.Коровина: «Два-три тона взять точно вместе трудно, пять – еще труднее, а все точно взять, как ощущаешь своим глазом, – невероятно трудно. Воспитывай глаз сначала понемногу; потом пошире распускай глаз, а в конце концов все, что входит в холст, надо видеть вместе, и тогда, что не точно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре. Опытный художник все видит одновременно, так же как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фagот, и прочие инструменты» [36, с.148–149].

Сложность одновременного сравнения всех элементов натурной постановки заключается в том, что при рассматривании нескольких предметов на сетчатке глаза только проекция одного предмета занимает пространство ясно-го видения, или так называемого желтого пятна. Если мы смотрим на группу предметов, то часть их видим ясно, а другие предметы расплывчаты, неопределенно. Поэтому при одновременном сравнении цветовых и тональных отношений всех элементов натурной постановки цельное видение заключается в одновременном их восприятии, когда глаза не сводятся в одну точку, не фиксируются на каком-то одном элементе.

При цельном видении изображение видится как бы не в фокусе, периферическим зрением, но это позволяет видеть и сравнивать цветовые и тональные отношения всех элементов постановки в натуре и на изображении.

Таким образом, одновременное сравнение цветотональных отношений в натуре и на изображении на основе цельного видения является одним из важнейших элементов живописной грамоты и живописной культуры.

5. Последовательность работы над учебным этюдом

После выполнения серии форэскизов и по выбранному композиционному решению подготовительного рисунка для живописи обычно задаются вопросом: с чего начать писать цветом, с какого места начать работу красками? Эта проблема весьма существенна в практике живописи. С чего начать живописное изображение натурной постановки?

Практика живописи выработала несколько методов начала работы красками на изобразительной плоскости, которые часто зависят от характера натурных постановок, композиционного замысла, техники и технологии живописи различными материалами, характера и темперамента художника, его творческой манеры.

Некоторые мастера рекомендуют начинать писать или с композиционного центра, постепенно заполняя всю изобразительную плоскость, как они говорят, «записывать углы», или с первого или последнего плана.

Правомерно начинать писать также с цвета или сочетания цветов, которые преобладают в постановке, тем самым с самого начала находя и акцентируя колористическое решение живописного изображения. Некоторые художники рекомендуют начинать прописывать «свет» и «тени» элементов изображения или начинать «писать» самые яркие, насыщенные цвета постановки или самые темные, что является

как бы «настройкой» звучания цвета, камертоном в живописи.

Б.Иогансон, делясь воспоминаниями о своем учителе К.Коровине, писал: «В процессе письма Коровин объяснял: «Я люблю начинать с самых густых темных мест. Это не позволяет влезать в белесость. Колорит будет насыщенный, густой». И он составил на палитре цвет черного бархата чернее черного; туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплек темный и прозрачная краска типа индийской желтой – желтый лак. На грязноватобуром холсте (вычистить его добела не удалось) был положен исчерна-черный мазок, который смотрелся посторонним телом на холсте. Далее на палитре же он составил теневые части различных материй и теневую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре как камертон. «Видите, на палитре я приготовил эту кухню как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений».

Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре остался след от найденного, и к нему подбиралось дальнейшее.

Такой поиск на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истые поклонники непосредственной мази на холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой...» [37, с.112,113].

Так называемая настройка палитры – нахождение на палитре основных цветовых и тональных отношений того участка натуры, с которого начинается изображение, – необходимый этап профессионального мастерства в живописи, которым нужно овладеть.

В процессе обучения живописи целесообразно с познавательной целью попробовать различные приемы «начала» живописного изображения для определения их преимуществ и недо-

статков в соответствии с индивидуальным творческим цветовосприятием.

Типичной ошибкой первых учебных работ является заполнение цветом различных форм изображения «по очереди», т.е. сначала рисуется цветом один предмет, затем второй, третий и т.д. Такой метод работы над живописным произведением в принципе возможен и иногда применяется профессиональными художниками, но он основан на хорошо развитом цельном видении, умении «держаться» общее цветовое и тональное решение будущей работы в сознании, что достигается многими годами работы.

Вначале необходимо писать каждый предмет во взаимосвязи с окружением, т.е. писать одновременно 2–3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно так, чтобы искомый в изображении цвет зазвучал в полную силу.

Первый этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в определении на изображении основных цветовых и тональных отношений между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении натуры.

Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой.

Живопись – уточнение элементов по цвету, тону, форме – должна при цельном видении вестись по всей работе равномерно. Вся изобразительная плоскость должна находиться в поле зрения, изображение должно совер-

шенствоваться, дополняться, обогащаться цветом и по мере необходимости исправляться.

Второй этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. в работе над планами. Конкретизация форм предметов, проработка деталей натурной постановки – ответственный этап изучения свойств натур в живописи.

Каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения, степени удаленности предмета в пространстве, под влиянием находящихся рядом цветов, под действием световоздушной среды, поэтому в живописи, как правило, передается не локальный цвет, а обусловленный видимый.

При изображении объемных форм деталей постановок локальный цвет предмета виден обычно в полутени, так как полутень находится посередине между основным источником света и отражением рефлексов в тенях.

Задача состоит в выявлении объемной формы элементов натурной постановки цветом путем нахождения правильных цветовых и тональных градаций между освещенной частью предметов, полутенью, тенью, бликами и рефлексами. Работая над формой одного предмета, необходимо постоянно сравнивать цветотональные отношения этого предмета в свету, полутени и тени с другими предметами, а также с большими цветовыми и тональными отношениями постановки в целом.

Сложность поиска цветовых и тональных отношений при моделировке формы каждого предмета состоит в том, что цвет освещенной части предмета, полутени и тени состоит из огромного количества оттенков, которые

меняются с изменением освещения. Задачей является поиск таких оттенков локального цвета в освещенной части, полутени и тени, чтобы они в совокупности были тонально подчинены светотеневым градациям цвета и зрительно не «разрушали» форм предметов, т.е. необходимо найти систему оттенков света, полутени и тени каждого элемента натурной постановки.

«Живопись, не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мертвая живопись», – говорил К.Юон [38, с.342].

Для передачи оттенков цвета при моделировке форм предметов существенное значение имеет правильное нахождение в натурной постановке равновесия между теплыми и холодными цветами. В силу пограничного и одновременного контрастов, которые проявляются, как правило, вместе, глаз человека рядом с теплыми оттенками цвета видит холодные. Один цвет вызывает ощущение дополнительного, контрастного цвета. Сочетание теплых и холодных цветов на плоскости изображения повышает звучание каждого из них. Художники часто отмечают, что если освещенные участки натуральных постановок имеют теплый оттенок, то тень – холодный, и наоборот.

Следовательно, очень важно определить преобладание теплых или холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении.

Передавая цветом объемные формы элементов изображения, необходимо стремиться мазки цвета класть по форме, «лепить цветом» форму предметов. Форма, направление, размер мазка в живописи определяются формой предмета и характером его поверхности. Например, в натюрморте плотным мазком изображается глиняный сосуд, а широким мазком, почти заливкой,

изображаются ткани. При этом тип ткани – льняная, хлопчатобумажная, бархат, шелк или парча – изображают в живописи различными по характеру кладки цвета мазками.

Мазки цвета, положенные пастозно, иллюзорно приближают изображение, а мазки, положенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение. Этим приемом художники часто пользуются, передавая различные планы в изображении.

Мазок в живописи у различных мастеров очень индивидуален, как почерк человека, и зависит от цветовой пристрастия, темперамента и характера художника. Поэтому подражание известным мастерам живописи в манере кладки мазка – бессмысленное занятие. Необходимо развивать свою манеру нанесения цвета на плоскость изображения в соответствии с личным видением и мироощущением.

Важной задачей является также передача планов в живописи. На изображении нужно передать глубину пространства и найти каждому элементу натурной постановки зрительно определенное место относительно других элементов.

Предметы и элементы натурной постановки расположены в пространстве на различных расстояниях друг от друга, между ними имеется определенное пространство – слой воздуха, который смягчает и обобщает цвета предметов, находящихся на задних планах, по сравнению с предметами на переднем плане. Цвет и очертания ближайших предметов и элементов натурной постановки смотрятся ярче, определеннее, отчетливее. Контуры дальних предметов видны менее отчетливо, они как бы сливаются с фоном.

Важно, чтобы в живописном изображении создавалось ощущение пространства между предметами, находя-

щимися на различных планах в учебной постановке. Для этой цели П.П.Чистяков предлагал пользоваться в живописи приемом «сравнения через план», когда, работая над дальним предметом, необходимо его сравнивать с ближним по цвету и тону, и наоборот. В живописном этюде предметы на переднем плане передаются более активной лепкой их формы и более пастозным письмом. По мере удаления от переднего плана активность лепки формы предметов постепенно снижается при более прозрачном письме.

Постановки по живописи в первый и второй годы обучения, как правило, не имеют сложной пространственной организации, но умение передавать в учебных работах три-четыре плана пространственной организации учебной постановки обязательно. Без такого умения нельзя грамотно выполнить ни одно учебное задание по живописи.

Важное значение для передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над так называемыми касаниями в живописи. Границы предметов натурных постановок не во всех местах видны и не выделяются одинаково отчетливо. В одном месте натурной постановки силуэт предмета виден четко, а в другом сливается с фоном.

Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково четко. При определении четкости очертаний – касаний – необходимо сопоставлять предметы первого плана с

очертаниями предметов второго и третьего планов. Работа над конкретизацией форм предметов, проработкой деталей, планов, работа над касаниями, очертаниями предметов не означает пересчитывания всех деталей натуральных постановок.

С первых же занятий по живописи необходимо творчески относиться к натуре: уметь выбирать основное, главное и опускать второстепенное, акцентировать наиболее интересные моменты постановки. Какие детали постановки в каждом отдельном случае считать главными – вопрос вкуса, такта, творческой индивидуальности.

«К живописи, – говорил И.С.Тургенев, – применяется то же, что и к литературе – ко всякому искусству: кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали. В этом одном и состоит талант и даже то, что называется творчеством» [39, с.265].

Третий этап в методической последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в обобщении, возврате к первоначальному впечатлению от натуры, приведении изображения в соответствие с продуманными в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями. При обобщении необходимо смотреть на натурную постановку и ее изображение цельно, стараться все элементы изображения видеть сразу, одновременно, тогда можно установить, где допущена ошибка. «Никогда нельзя окончить что-либо, – говорил П.П.Чистяков, – не увидев всего куса или не сравнив его с натурой сознательно» [40, с.172].

Задачей обобщения является подчинение колористического строя живописного изображения общему оттенку освещения, так как характер освещения объединяет все цвета на-

турной постановки. Например, солнечное освещение бывает разным не только по интенсивности, но и по цветовому оттенку. Утром в солнечном освещении преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером – желто-оранжевые, в пасмурный день – серо-серебристые. Цветовой оттенок освещения меняется также в зависимости от времени года. Свет луны излучает серебристо-голубые и зеленоватые оттенки цвета. Источники вечернего, искусственного излучения придают элементам изображения общий желто-оранжевый оттенок.

Оттенок цвета, который преобладает в освещении, существенно влияет на колористический строй живописного произведения.

Э. Делакруа писал: «Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь это пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющимися нашему взору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые, так сказать, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию» [41, с. 357].

Для передачи пространственного расположения элементов изображения обобщаются планы. Особое внимание уделяется акцентированию первого и второго планов, на дальнем плане изображение обобщается, смягчается жесткость границ между элементами изображения, благодаря чему появляется ощущение воздушности и пространственного удаления элементов изображения.

При завершении работы обобщаются все второстепенные детали постановки для акцентирования главного – композиционного центра живописного изображения. Акцентированию композиционного центра живописно-

го произведения способствует свойство человеческого зрения не воспринимать одинаково отчетливо все элементы натурной постановки одновременно. Если взгляд направлен на композиционный центр натуры и изображения, то художник видит его отчетливо, а все остальные детали менее четко, так как они зрительно подчинены композиционному центру. Такого же впечатления необходимо добиваться и в изображении.

В результате завершающего работу обобщения необходимо стараться максимально воплотить первоначальный творческий замысел, акцентировать композиционный центр, найти конструктивно-пластические связи всех частей изображения, колористическую гармонию и четкую тональную и пространственную организацию изображения.

Работу над живописным этюдом необходимо проводить от общего к частному, от больших цветотональных отношений к малым – к проработке деталей форм, решению планов, и в завершение работы необходимо обобщение – возвращение к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиционного центра.

Такова последовательность работы над учебным живописным этюдом – односеансным и многосеансным. Разница заключается лишь во времени, затраченном на выполнение каждого этапа, в тщательности проработки форм и технологии живописи.

Кратко последовательность работы над учебным живописным этюдом можно сформулировать следующим образом:

I этап. Работа над форэскизами, композиционное решение натурной постановки. Выполнение подготовительного рисунка. Определение боль-

ших цветовых и тональных отношений учебной постановки.

II этап. Конкретизация форм предметов, выявление пространства, планов, работа над касаниями при постоянном уточнении цвета и тона различных деталей постановки.

III этап. Обобщение, возврат к первоначальному впечатлению от натуры, максимальное воплощение первоначального творческого замысла. Приведение изображения в соответствие с продуманными в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями. Акцентирование композиционного центра, окончательное определение конструктивно-пластических связей всех частей изображения.

В начале занятий живописью, в первых работах решить все задачи сразу практически невозможно. Поэтому процесс накопления знаний и умения должен проходить постепенно, закрепляться путем повторения (упражнений) этюдов с натуры в аудитории и во внеаудиторных условиях, во время самостоятельной работы.

Известный русский художник Д.Н.Кардовский говорил: «... в нашем деле бесконечное количество упражнений есть один из залогов успеха... Поэтому я ограничусь... только одним советом: упражняйтесь, упражняйтесь и упражняйтесь, не щадя своих сил и времени» [35, с.156].

Выполнение программных заданий по живописи – лишь необходимый минимум в овладении профессиональным мастерством. Художник-дизайнер, специалист по художественному проектированию изделий текстильной и легкой промышленности должен ежедневно на практике овладевать знаниями, умением и навыками в области изобразительного искусства, в том числе и живописи, для познания и отражения в профессиональной дея-

тельности красоты, гармонии и закономерностей окружающего мира.

6. Односеансный этюд

Живописный этюд с натуры не относится к сложным композиционно-тематическим формам изображения. При выполнении этюдов с натуры воспитывается культура зрительного восприятия, приобретаются и совершенствуются профессиональные знания и живописное мастерство. Выполнение этюдов с натуры обогащает художников-технологов познанием живописных, пластических, колористических свойств окружающего мира, которые являются источником вдохновения в их профессиональной деятельности.

Цель выполнения односеансных живописных этюдов – в экспрессивной, темпераментной, динамичной форме запечатлеть на плоскости изображения впечатления от натурной постановки.

В различных живописных техниках (акварель, темпера, гуашь, а также масло) односеансный живописный этюд с натуры выполняется методом «а la prima».

Метод «а la prima» в живописи означает выполнение живописного этюда в один сеанс без предварительного подмалевка, когда нужные цвет и тон не «набираются» в изображении постепенно, а берутся сразу в полную силу. Преимущество метода заключается в том, что в течение всего сеанса сохраняется первоначальное впечатление от натуры, что способствует яркой эмоциональной окраске работы. Метод «а la prima» позволяет брать цвет в полную силу и «вести» весь этюд одновременно, по мере необходимости добавляя цвет в уже положенный мазок. Живописную работу, написанную методом «а la prima», отличают свежесть

и глубина цвета, отсутствие «замученных», «затертых», много раз переписанных мест, разнообразие фактурной кладки мазка, энергичная манера письма (приложение 5). Метод работы в живописи «а la prima» развивает цельное видение натуры.

Начинать работу в живописи методом «а la prima» целесообразно с самых ярких, насыщенных цветов, что должно служить как бы камертоном в колористическом и тональном построении живописного этюда, в определении цветовых и тональных отношений других элементов изображения в целом.

При работе методом «а la prima» для каждой поверхности формы элементов изображения, а иногда и для каждого мазка, характеризующего форму предмета, составляются отдельные оттенки цвета. Если необходимо внести в цвет или тон корректировку, цвет или тон какого-то места изображения «усилить» или «ослабить», то поправки вносятся сразу по еще не просохшему красочному слою. Форма предметов «лепится» обобщенно, без излишней детализации. Для обогащения цвета теневых мест оттенки цвета добавляются в уже положенные мазки краски. Несколько растекаясь и «сплавляясь» с другими мазками, мягкие постепенные переходы одного оттенка цвета к другому моделируют форму предметов, составляя малые цветовые и тональные отношения, подчиненные большому цветовому и тональным отношениям натуры.

При работе над этюдом методом «а la prima» необходимо всегда «держат» во внимании композиционный центр изображения, выделяя его всеми возможными живописно-пластическими и композиционными средствами.

Работу над живописным этюдом методом «а la prima» необходимо последовательно вести от общего к част-

ному, от больших форм и деталей постановки к более мелким, уделяя особое внимание первому и второму планам. В процессе работы необходимо постоянно сверять получающееся изображение с натурой, работая цветом, стараться видеть как можно больше оттенков-модуляций локального цвета предметов в световоздушной среде при сохранении тонального соподчинения всех деталей натурной постановки.

Завершение работы над живописным этюдом «а la prima» заключается в приведении изображения к цветовой и тональной гармонии, живописно-пластической цельности изображения.

7. Многосеансный этюд

Продолжительность работы над учебным живописным этюдом зависит от сложности и характера изображаемой натуры, а в условиях пленэра – от погодных условий, освещения, которые меняются очень быстро. Не каждое учебное задание можно написать методом «а la prima» за один сеанс. Выполнение этюда фигуры, этюда головы натурщика и др. требует глубокого и всестороннего изучения натуры, пропорций, анатомического строения, пластики, движения, освещения, колористических особенностей постановки и других качеств.

Во время работы над многосеансным живописным этюдом в отличие от односеансного происходит углубленное изучение характерных свойств и качеств натуры и на основе строгого отбора поиск наиболее выразительных средств изображения.

Многосеансный живописный этюд выполняется в основном в два, три, максимум четыре сеанса по четыре учебных часа каждый. Многосеансный метод исполнения живописного этюда развивает профессиональное мастер-

ство художника-дизайнера, его творческое композиционное мышление, умение работать в живописи продуманно по заранее составленному плану.

Продолжительное время, затрачиваемое на выполнение живописной работы, позволяет углубленно изучить натуру, форму всех деталей, что обеспечивает более высокий уровень овладения живописным мастерством (приложение 6, а).

Многосеансный метод работы над живописным изображением развивает на практике знание технологии и техники работы различными живописными материалами – акварелью, темперой, гуашью, а в самостоятельной творческой работе – знание технологии и техники работы масляными красками. В творческой практике профессиональных художников часто встречается смешанная техника выполнения живописных работ: при многосеансном методе работы, например акварелью и гуашью, акварелью и темперой, маслом по темперному подмазку и т.д.

Методика работы над многосеансным живописным этюдом разными живописными материалами различна.

Методика работы над многосеансным этюдом в технике акварели. В акварельной живописи при многосеансном методе работы необходимого цвета и тона элементов изображения добиваются путем наложения одного прозрачного цветового слоя на другой.

Первоначальные цветовые слои наносятся на изображение с таким расчетом, чтобы последующие слои цвета, конкретизирующие формы элементов изображения, в соединении с предыдущим слоем давали в различных частях изображения необходимые цветовые и тональные отношения. Методически работа над изображением ведется от слабонасыщенных, светлых тонов к

постоянному насыщению цвета и тона при постоянном уточнении деталей форм элементов изображения. Для избежания замутнения красок в красочную смесь каждого слоя не следует вводить более двух-трех красок. Необходимые цвет и тон на изображении при таком методе работы достигаются путем продуманного наложения одного цветового слоя на другой.

На начальной стадии работы над живописным изображением в технике акварели многосеансным методом рекомендуется прописывать легким прозрачным цветом освещенные части элементов изображения, оставляя наиболее освещенную часть – блики – на чистой бумаге. Световые части должны быть прописаны максимально точно по цвету.

Дальнейшая работа над изображением заключается в определении наиболее выразительных больших цветовых и тональных отношений натурной постановки, а также в нахождении цветовых отношений между освещенными частями элементов, тенями и полутенями. Цвет блика определяется при завершении работы.

При проработке формы предметов необходимо свет, полутень и тень каждого предмета соотносить со светом, полутенью и тенью других предметов и в целом с большими цветовыми и тональными отношениями всей натурной постановки. Работая над какой-либо частью натурной постановки, необходимо смотреть не только на эту часть, но и на всю постановку в целом, определяя соотношение этой части по цвету и тону с большими цветовыми и тональными отношениями. Теневые участки прописываются прозрачными красками. Особое внимание при работе над теневыми участками натурной постановки необходимо уделить живописи рефлексов и падающих теней.

Падающая тень, на какую бы поверхность по цвету она ни падала, не имеет по тону резких разграничений с собственной тенью, что обуславливает мягкие касания контура элемента изображения с окружающими цветами.

Проработка формы элементов изображения сопровождается работой над касаниями (определение мест четких, резких касаний элементов изображения с фоном или другими элементами и места мягких касаний и погружения частей элементов изображения в общую тень), а также над планами.

Завершение живописной работы акварелью, выполненной многосеансным методом, заключается в нахождении структурно-пластической, колористической и тональной взаимосвязи всех элементов при акцентировании композиционного центра и обобщении изображения дальних планов.

Методика работы над многосеансным этюдом в технике темперной живописи. Многосеансный живописный этюд в технике темперы выполняется по иной методике. Помимо подготовительного этапа, который предшествует любой работе по живописи и заключается в выборе формата работы, выполнении серии форэскизов и подготовительного рисунка, работа делится еще на четыре стадии:

- 1) выполнение подмалевка;
- 2) выполнение прописок, конкретизирующих форму элементов изображения;
- 3) выполнение лессировок;
- 4) обобщение изображения, приведение его к живописно-пластической цельности.

Последний этап – обобщение изображения – также присутствует во всех других методах работы над живописным изображением на завершающей стадии.

После определения формата, размера и композиционного решения живописного изображения и исполнения подготовительного рисунка выполняется подмалевок – первый подготовительный живописный слой изображения.

В живописи подмалевок выполняет три основные функции: композиционно-пластическую, колористическую и технологическую. В подмалевке устанавливаются основные гармонические цветотональные отношения, определяются контрасты и композиционно-пластическая структура изображения, акцентируется композиционный центр, намечается светотеневая моделировка форм предметов, их взаимосвязь и расположение в пространстве. В подмалевке намечается колористический строй будущего живописного произведения на основе ведущих цветовых гармонических сочетаний природы, обусловленных и объединенных соответствующими условиями освещения. С технологической точки зрения подмалевок – первый живописный слой изображения. Он является как бы цветным грунтом, обеспечивающим лучшее сцепление с последующими живописными слоями изображения. Живопись по подмалевку и цветным грунтам обеспечивает сложность и богатство цвета и более интересное и разнообразное фактурное решение живописной поверхности.

Подмалевок в темперной живописи можно выполнять различными способами.

Первый способ выполнения подмалевок – тонким, прозрачным слоем жидко разведенных красок подобно акварели. Детали необходимо прописывать по хорошо просушенному слою темперных красок.

Второй способ выполнения подмалевок – работа плотным насыщенным

цветом по форме элементов изображения типа техники «a la prima». Необходимо стараться нужный цвет и тон брать сразу в полную силу и передавать как можно точнее ведущие гармонические цветовые и тональные отношения природы по насыщенности, светлоте и контрастам. При таком способе работы подмалевок выполняется до такой степени живописно-пластической завершенности, что двумя-тремя прописками и лессировками можно быстро завершить работу над этюдом. В данном случае прописки и лессировки выполняют лишь уточняющую роль.

Существует еще один способ выполнения многосеансного живописного этюда в технике темперы, при котором главным художественным приемом колористического обогащения живописного произведения является работа цветными лессировками по монохромно выполненному подмалевку типа «гризайль».

Подмалевок необходимо хорошо просушить и соскоблить лезвием или мастихином лишние наслоения краски, чтобы избежать растрескивания живописного слоя при дальнейшем наложении красок. Живописно-пластическое решение этюда, намеченное в подмалевке с различной степенью завершенности, разрабатывается и уточняется на последующих стадиях работы.

Найденные в подмалевке большие цветотональные отношения необходимо уточнить и кое-где обогатить цветом, уточняя формы предметов. Сравнивая большие цветотональные отношения, необходимо переходить к частностям, деталям постановки, уточнять и конкретизировать формы элементов изображения цветом, соотносить их друг с другом и с целым.

Богатство цвета, тональностей, воздушную среду создают в живописи по-

лутона и тени. Чем богаче и многообразнее по цвету и тону их градации, тем живописнее изображение. При проработке теней и полутеней элементов изображения следует избегать применения белил, иначе цвет тени и полутени окажется белесым, блеклым, разбеленным. При этом и колорит всей работы будет белесым и замутненным.

При работе темперой следует стремиться все цвета составлять без белил, применяя их лишь при необходимости для освещенных частей элементов изображения, светлых драпировок или других частей постановки. Работая по принципу от общего к частному и от частного к общему, нужно всегда помнить, что является главным композиционным центром изображения, и стремиться выделить его имеющимися живописно-пластическими и композиционными средствами.

Моделируя цветом формы элементов изображения, необходимо цвет наносить по форме. В результате разнонаправленного нанесения мазков получается как бы мозаичная фактура живописной поверхности, которая вследствие многократного отражения света создает впечатление обогащенного сложным цветом колорита живописи.

Лессировки выполняются темперными красками, жидко разведенными водой. Интересный эффект достигается при применении лессировок акварелью по темперному подмалевку. Лессировками усиливаются или ослабляются контрасты цветотональных отношений, смягчаются переходы светотени при моделировке форм элементов, обобщается изображение с целью придания различным цветам колористического единства и гармонии.

При обучении художников-технологов применяют два типа лессировок: тонирующую и моделирующую.

Тонирующая лессировка используется для того, чтобы приглушить яркие или слишком светлые, вырывающиеся из общего колорита живописного произведения цвета. Тогда определенное место работы необходимо «приглушить», т.е. «списать» с окружением. Это место нужно прописать тонким слоем лессировки, и тогда оно «впишется» в колористическую гармонию всего живописного произведения. Иногда при слишком резких контрастах и жесткой моделировке форм элементов изображения возникает необходимость прокрыть одним, а то и двумя-тремя лессировочными слоями различных цветов всю живописную поверхность, в результате чего изображение приобретает цельность и колористическую гармонию.

Однако такой метод гармонизации колорита живописного произведения является несколько «механистичным». Поэтому необходимо развивать чувство колористической гармонии цветовых и тональных отношений с самого начала работы над живописным произведением при определении ведущих цветотональных отношений живописного этюда и к данному методу работы лессировками прибегать лишь в самых крайних случаях. Но знать, что такой метод лессировки в живописи существует, необходимо.

Второй тип лессировки – моделирующий. С его помощью возможно усиление светотональной моделировки и лепки объемов элементов изображения. Моделирующая лессировка усиливает и обогащает в цвете полутона и тени, благодаря чему достигаются мягкие переходы светотени и живопись обогащается колористически.

Когда подмалевок достаточно проработан в цветотональном отношении, лессировками углубляется колорит, усиливается или ослабляется моделировка форм элементов изображения, обобщаются планы и изображение в целом приводится к живописно-пластической и колористической гармонии и цельности. Следовательно, лессировки в живописи выполняют также функцию обобщения изображения, акцентирования главного и нивелировки второстепенного.

На факультете прикладного искусства в Московской государственной текстильной академии им. А.Н.Косыгина лессировкам в живописи отводится не главная, а второстепенная роль. Они выполняют в основном функцию обобщения изображения с целью акцентирования главного – композиционного центра живописного произведения.

Завершение работы над многосеансным этюдом в технике темперной живописи заключается в обобщении изображения, нахождении структурно-пластической, композиционной, колористической и тональной взаимосвязи всех элементов при акцентировании композиционного центра живописного изображения (приложение 6, б).

8. Живописный набросок

В практике изобразительного искусства под термином «набросок» обычно понимают кратковременные упражнения по рисунку, живописи, при занятиях скульптурой и т.д.

Живописный набросок – это кратковременный этюд с натуры небольшого размера, где в самых общих чертах отражены живописно-пластические качества натуры. Цель живописного наброска – запечатлеть постоянно меняю-

щиеся состояния природы, движения людей, позы животных и птиц, богатство и разнообразие окружающего растительного мира.

Чтобы передать неповторимое состояние освещения в пейзаже, сложную динамичную позу натурщика, художник иногда располагает только несколькими минутами, не имея возможности рассмотреть и подробно увидеть все многообразие деталей натуры. Поэтому задача живописного наброска заключается в передаче наиболее существенных и характерных качеств натуры, умении увидеть в натуре экспрессию, движение и лаконичными изобразительными средствами выразить их (см. иллюстрации в главе «Наброски фигуры человека»).

Достоинством хорошего наброска являются свежесть, эмоциональность и острота восприятия натуры, умение скупыми, лаконичными средствами передать сложное состояние природы или динамичное движение и живописно-пластический характер натуры. Так как в наброске передаются наиболее важные и существенные качества и свойства натуры, в изображении возможна обобщенность, многие детали и подробности могут быть лишь слегка намечены или вообще отсутствовать.

Начинать набросок необходимо с передачи основных пропорций, движения, цветовых и тональных отношений натуры и на втором этапе работы над наброском дополнить его несколькими характерными деталями, не теряя при этом выразительности основного пластического движения и колористического состояния наброска. При передаче деталей натурной постановки нужно избегать передачи деталей, не способствующих выразительности наброска в целом.

При работе над набросками воспитывается умение отбора и обобщения самого важного и характерного в натуре, развивается художественный вкус и умение цельно воспринимать натуру.

В живописном наброске необходимо стремиться к тому, чтобы минимумом изобразительных средств передать максимум выразительных свойств и качеств натуры, чтобы в наброске при изображении натуры не было ни одной лишней линии или пятна.

Лаконизм в передаче натурных впечатлений воспитывается постепенно, и поэтому в самом начале занятий живописью наброску нужно отводить достаточно много времени – 20 минут. С приобретением опыта время, отведенное на выполнение каждого наброска, целесообразно сокращать до 15, 10 и 5 минут.

Особенности и природа наброска не позволяют с необходимой полнотой изучить все свойства и качества натуры. Однако выполнение только длительных этюдов притупляет остроту восприятия натуры, поэтому целесообразно сочетать наброски с выполнением односеансных и многосеансных живописных этюдов. Для этой цели в практике факультета прикладного искусства первый час занятий отводится на выполнение набросков.

Чередование различных способов и методик выполнения учебных заданий, очередность которых определяется по принципу увеличения сложности задач, решаемых каждым заданием, активизирует восприятие натуры и позволяет разнообразнее и глубже изучать ее особенности.

ЭТЮДЫ НАТЮРМОРТА

1. Натюрморт как учебное задание

Этюды натюрморта – одна из наиболее важных тем в учебной живописи будущих художников-технологов. С этюдов простого натюрморта начинается обучение живописи. Занимая одно из последних мест в классической иерархии жанров, натюрморт традиционно и закономерно главенствует в учебной живописи.

«Жанр натюрморта представляется нам некоей, как бы самой историей живописи предложенной, «моделью» изображения – вернее, моделью системы «изображение—искусство», позволяющей сосредоточиться на существе вопросов живописи как особого вида искусства, причем парадоксально заостренно. Нас интересует натюрморт как, так сказать, наиболее «эмансипированный», наиболее «чистый» жанр живописи, где художник и зритель сосредоточиваются на проблеме качества самой живописи, на вопросах «что изображено», «как сделано», – подчеркивает исследователь натюрморта И.С.Болотина [42, с.16]. Эти аспекты выделяют натюрморт из многообразия жанров, открывают широкое поле для его использования в учебной живописи. Кроме того, два таких основных фактора художественной формы, как предмет и пространство, выступают в натюрморте в наиболее ясном и конкретном виде.

В истории художественной педагогики этюды натюрморта отмечаются как наиболее эффективная форма начальной работы с цветом. Через освое-

ние законов живописи на этюдах натюрморта прошли все мастера отечественного изобразительного и прикладного искусства. Одни художники любят натюрморт и творчески развивают этот жанр живописи, другие периодически возвращаются к натюрморту, чтобы по-новому осмыслить для себя назревшие в сознании изменения мировосприятия или чтобы просто не потерять живописные навыки.

Натюрморт – любимая тема художников текстиля, которые разнообразно решают натюрмортные композиции на тканях, платках, в гобеленах и другой текстильной продукции.

Если живопись считается фундаментальной дисциплиной в области обучения цветному изображению, то натюрморт является главной творческой лабораторией для художественных экспериментов в области цвета. Обаяние этой работы заключается в специфике мира натюрморта – мира неподвижной, или «мертвой», натуры. Искусственная реальность натюрморта позволяет проводить активные живописные поиски уже при постановочной работе с вещами. Найденное художником положение вещей не меняется от сеанса к сеансу, позволяя проверять изображенное неподвижной натурой.

Особенностью живописи натюрморта являются относительно небольшие размеры изображаемых предметов. Художник может делать композицию, близкую по масштабу к натуре, выявляя хорошо видимые глазом фактурные и цветовые особенности постановки, что важно как при первом знакомстве с живописью, так и при профессиональных творческих

исканиях. Для обучения натюрморт ценен и тем, что каждый может создать постановку у себя дома из хорошо знакомых вещей, находящихся под рукой. Личные вещи, сохранившие еще тепло рук хозяина, помогают художнику «войти» в мир натюрморта, преодолеть робость на начальной стадии работы. Натюрморт одинаково важен для работы на всех этапах развития художника.

Хотя натюрморт и неподвижная, «мертвая» натура, он состоит из предметов, составляющих часть живой, окружающей нас действительности. Собранные вместе, скромные предметы могут глубоко отражать духовный мир человека со всем многообразием его противоречий и особенностей. Не случайно англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где неподвижность – внешнее проявление духовной жизни. Любые формальные поиски всегда должны быть направлены на образное раскрытие изображаемого. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, – только путь к поиску новых средств выражения натуры.

Вещи, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при использовании в натюрморте образуют свою среду, переносятся в иное измерение. Их значение в композиции, смысловая нагрузка неизмеримо возрастают. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути этих предметов. Натюрморт – это сообщение, иногда даже криптограмма, которую необходимо разгадать, чтобы понять суть. Развитие жанра натюрморта на протяжении столетий дает тому массу примеров.

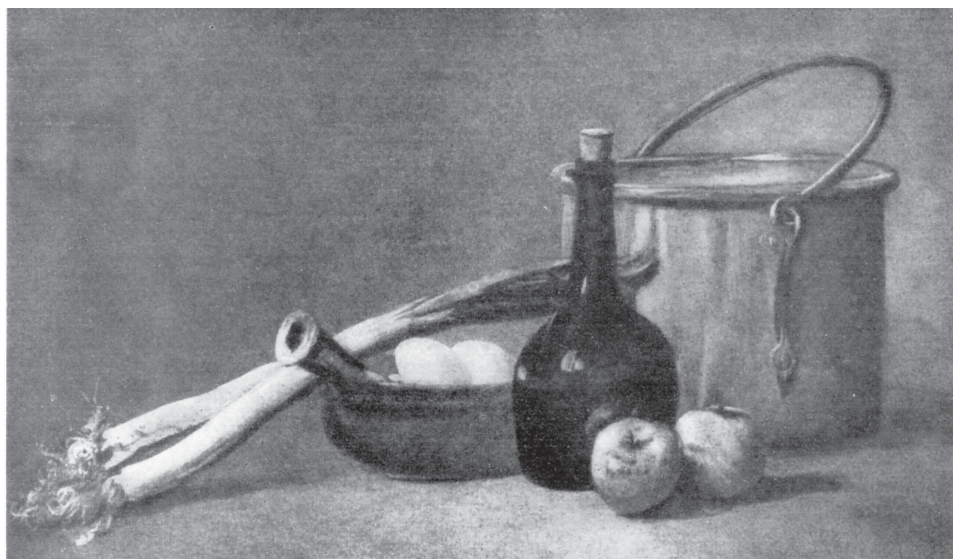
2. Натюрморт в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве

Натюрморт как самостоятельный жанр возник в Европе в конце XVI – начале XVII в. Известные работы фламандских художников Франса Снайдера, Яна Фейта, Якоба Иорданса, а также голландцев Виллема Хеда, Виллема Кальфа, Абрахама ван Бейерене значительно повлияли на становление жанра натюрморта во многих странах (ил. 12). В XVII в. – веке расцвета натюрморта – практически были созданы все основные его разновидности. Высокий уровень пластической организации цвета в работах названных художников, выверенность композиции заставляли художников последующих поколений постоянно возвращаться к начальной стадии становления жанра. В XVIII в. искусство натюрморта продолжало развиваться, хотя и теряло прежнюю смысловую напряженность.

Натюрморт XVIII в., чаще всего связываемый исследователями с эстетическими концепциями французского искусства, развивался по двум наиболее заметным линиям. Одна линия связана с творчеством Ф.Депорта и Ж.Б.Удри и выражалась в многоплановых натюрмортах декоративного характера с охотничьими атрибутами, пейзажем, битой дичью и т.п. Другая линия определялась творчеством Ж.Б.С.Шардена, в котором связь человека и вещи очень интимна, жизненно правдива и тепла. Натюрморты Шардена – не красивые, собранные вместе изделия, не предметы-символы, а простые вещи, говорящие больше о своих владельцах, чем о себе (ил. 13). Никогда еще до Шардена художники «не подходили так близко к психологии предмета, обстановки, к характеру вещей» [43, с. 17].



12. В.К.Хеда. Завтрак с бокалом «наutilus»



13. Ж.Б.С.Шарден. Натюрморт с луком-пореем

Начало XIX столетия определило новый этап в развитии натюрморта, в обиход широко вошел сам термин *nature morte*. Поиски художниками абстрактной красоты, делившими натуру на мертвую и живую, привели не только к восхищению античностью, но и к историческим изысканиям в искусстве. Натюрморт стал спутником исторической живописи романтизма. В этот период многие художники-живописцы начали активно сотрудничать с художественной промышленностью. С середины XIX в. натюрморт попал под влияние пейзажа и находился под этим влиянием вплоть до конца века. В натюрморт проник яркий солнечный свет, что резко изменило его цветотональную среду.

Конец XIX – начало XX в. – период возрождения жанра натюрморта. Изменявшая видимость натюрмортов Э.Манэ и В.Ван Гог переходит в крепкие конструкции работ П.Сезанна (приложение 7), красочные пятна А.Матисса и живописные деформированные предметы П.Пикассо и П.Брака.

В России натюрморт как самостоятельный жанр появился в начале XVIII в. Первыми мастерами натюрморта были Г.Н.Теплов и П.Г.Богомолов. В XIX в. многие русские художники, например А.А.Иванов, П.А.Федотов, В.Г.Перов и др., в подготовительных этюдах создавали интересные натюрмортные композиции. Определенный вклад в развитие русского натюрморта XIX в. внес И.Ф.Хруцкий, изображавший в основном цветы и фрукты.

Мало известны этюды натюрмортов художников-передвижников, но именно с них началась в России живопись натюрморта как живописного явления. «Яблоки и листья» И.Е.Репина, букеты цветов В.Д.Поленова, И.Н.Крамского и В.А.Серова стали пи-

тательной средой для русских художников XX в.

Настоящий расцвет натюрморта в русском искусстве связан с произведениями К.А.Коровина, А.Я. Головина, П.П.Кончаловского, И.И.Машкова, К.С.Петрова-Водкина, А.В.Шевченко, А.В.Куприна, Р.Р.Фалька, М.С.Сарьяна, Н.А.Удальцовой, А.В.Куприн (приложение 7), А.В.Шевченко, и Н.А.Удальцова, преподававшие живопись художникам-технологам, перенесли в методику обучения лучшие достижения живописи русского натюрморта.

3. Простой и усложненный натюрморты

Этюды простого и усложненного натюрмортов в технике акварели – первое задание по живописи. При его выполнении происходит знакомство с основными проблемами колористического решения живописного произведения и законами цветовой композиции, с вопросами трактовки формы, а также с изменением локального цвета предметов под влиянием световоздушной среды, с проблемами передачи пространства. Комплексное освоение перечисленных проблем является основой для овладения высокой живописной культурой, что способствует успешному выполнению в дальнейшем специальных живописных задач.

Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, встающий перед ним в работе над живописным изображением. Поэтому изучение натюрморта целесообразно проводить поэтапно со следующими постановками:

- с одним или двумя предметами;
- с тремя-четырьмя предметами;
- с большим количеством предметов.

Задачи каждого последующего этапа шире и сложнее предыдущего. При

такой ступенчатой системе работы над живописью натюрморта действует принцип доступности, который называют также принципом нарастающей трудности. Необходимо четкое осознание задач каждого этапа.

Постановки с одним или двумя предметами. Первыми натурными постановками являются небольшие постановки с одним или двумя объемными предметами и одной-двумя драпировками. Эти постановки дают возможность изучать цвет отдельных предметов (вещей) в различной среде.

Постановки с одним предметом:

белый предмет на черном и сером фонах;

белый предмет на одном или двух цветных фонах;

цветной предмет на белом со складками фоне (предмет может быть разноцветным);

цветной предмет на контрастном цветном фоне;

цветной предмет на родственном цветном фоне;

цветной предмет на двух цветных фонах.

Постановки с двумя предметами:

черный и серый предметы разной формы на белом без складок фоне;

черный и белый предметы на сером без складок фоне;

черный и серый предметы на белом со складками фоне;

два разных по цвету и форме предмета на белом со складками фоне;

два разных по цвету и форме предмета на двух разных по цвету драпировках.

Этюды исполняются в размере не более $\frac{1}{8}$ листа бумаги. Рядом с каждым этюдом нужно сделать выкраски основных цветов.

Задачи композиции здесь заключаются в простом размещении предметов

и варьируются в основном в плане увеличения или уменьшения площади фона. В качестве неживой природы можно использовать вазы, чашки, кружки, любые другие предметы домашнего обихода, объемные геометрические формы, овощи и фрукты. В зависимости от освещения предметы изображают с разной степенью объемности.

Простота постановок позволяет работать как в аудитории, так и самостоятельно дома. Выполняют обычно не менее 20 этюдов. Время работы над одним этюдом составляет 1–2 часа.

Постановки с тремя-четырьмя предметами. Эти постановки относятся к простым и состоят из несложных по форме вещей и драпировок с ясными цветовыми характеристиками. Это классические простые учебные постановки, составленные на основе родственных и родственно-контрастных цветовых отношений. Контрастность по светлоте – обязательное их качество. Очень светлые или очень темные постановки на этом этапе работы не нужны.

Методика исполнения этюда едина для всех натюрмортных постановок. Здесь нужно лишь отметить, что перед исполнением цветного этюда проводится композиционный поиск лучшего варианта расположения натюрморта на плоскости (на $\frac{1}{2}$ листа карандашом делается 5–6 вариантов), выполняется черно-белый форэскиз в технике «гризайль» и форэскиз полной палитрой. Рядом с форэскизами нужно дать их светлотные и полные цветовые выкраски. Таким образом, по времени задание разделяется на два четырехчасовых занятия:

1) композиционный поиск в карандаше и работа над форэскизом;

2) исполнение этюда; при неудаче этюд повторяется.

Форэскизы имеют размер $\frac{1}{16} - \frac{1}{8}$ листа бумаги, этюды – $\frac{1}{2}$ листа. Простые натюрморты исполняются в основном в аудитории. Время исполнения этюда – 4 часа.

Многopредметные постановки с различным цветовым состоянием. Эти постановки включают 5–8 предметов различных объемов и конфигураций, разнообразные гладкоокрашенные драпировки. В отдельных случаях используются орнаментированные вещи. Наличие двух-трех оттенков одного цвета в общей цветовой гамме постановки или применение нескольких контрастных цветов необходимо для проверки колористического чутья. Постановки могут состоять из предметов или вещей, имеющих контрастные или очень сближенные по светлоте или насыщенности цвета (см. приложения 5, 6).

Этюды с многopредметных постановок выполняются только в аудитории. Размер этюдов – $\frac{1}{2}$ листа. Время исполнения одного многopредметного натюрморта может составлять до 8 часов.

4. Натюрморт с гипсовой головой человека

Этюды натюрморта с гипсовой головой человека предваряют работу над живописью головы натурщика и являются переходной стадией к изучению большой темы живописи – живой модели. Гипсовая голова активно вбирает в себя отсветы, цветовые рефлексy от окружающих ее разноокрашенных драпировок и предметов, что позволяет решать проблемы цветового взаимоотношения формы головы человека и окружающей среды.

Натюрморт с гипсовой головой является сложным как по количеству и разнообразию предметов, так и по цветовой организации. В постановках используются слепки с произведений скульптуры. Как правило, натюрморты с гипсовыми головами называют натюрмортами с атрибутами искусств. В такие натюрморты кроме слепков с известных скульптур (голова Аполлона, голова Меркурия) входят палитры и тюбики с красками, кисти, шпатели, карандаши, рулоны различной бумаги, подрамники для живописи с натяну-



14. Ж.Б.С.Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств

тым холстом и без холста, книги по искусству с красочными переплетами, папки с гравюрами, музыкальные инструменты, этюдники и даже мольберты.

В истории живописи в качестве образцов таких натюрмортов обычно приводят работы художника Ж.Б.С. Шардена. Его натюрморты с атрибутами искусств можно увидеть в ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве и Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Ж.Б.С.Шарден глубоко проработал композиции на темы, символизирующие разные виды искусств: музыку, живопись и т.п. Ему принадлежит более двадцати таких натюрмортов. Наиболее известен натюрморт с большой головой Гермеса из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина. Гермес, почитавшийся и как покровитель искусств, своим обликом прекрасного юноши является композиционным центром и смысловой доминантой. Движение пластики светлого пятна головы удачно развивается в рулонах бумаги, книгах. Как и другие натюрморты художника, этот натюрморт имеет добротную светотеневую лепку предметов, безупречно организован композиционно (ил. 14).

В учебной живописи будущих художников-технологов натюрморты с гипсами далеко не всегда имеют такую сложную структуру построения, как натюрморты Ж.Б.С.Шардена. В ряде случаев требуются довольно простые композиции, где гипсовая голова дополняется только драпировками и одной-двумя вещами, которые контрастируют по цвету и фактуре с гипсом и служат в качестве камертона постановки. Частью этюдов натюрморта с гипсовой головой являются этюды с одной гипсовой головой или группой голов. Живопись одной гипсовой головы на фоне драпировок проводится

для детального изучения воздействия цвета среды на ее объем. Живопись группы голов исполняется как своеобразный натюрморт. Эта работа выполняется на основе методики известного русского художника А.Г.Венецианова, ставившего такие постановки своим ученикам. А.Г.Венецианов считал, что живопись сразу нескольких гипсовых голов в разных поворотах позволяет сосредоточить внимание не только на изучении голов в их античных канонах, но и на их индивидуальных качествах, характерных особенностях. При сочетании живописи отдельной головы с живописью группы голов лучше осознаются принципы взаимодействия сложных пластических форм между собой в пространстве.

Многопредметные постановки с гипсовыми головами, простые постановки с одной или несколькими головами составляются с применением драпировок родственных, родственно-контрастных и контрастных цветовых отношений. Так как гипс имеет белый цвет, драпировки всегда плотнее и насыщеннее по цвету, чем гипсовая голова. Образующаяся силуэтность способствует выявлению цельности форм в этюде (приложение 8).

Только в натюрмортах с гипсовой головой есть возможность полностью поработать над символикой включаемых в композицию предметов. Знакомые, ставшие обыденными предметы при включении в натюрморт как бы переходят в мир, где их значимость резко повышается. Такая метаморфоза оставляет в душе начинающего художника глубокий след. Начиная с этого момента повышаются требования к смысловому содержанию постановок, усиливается самоконтроль и за формальной организацией живописной поверхности.

Характерной ошибкой при работе над постановками с гипсовой головой является неправильное определение тональных отношений между головой и ее окружением. Гипсовая голова бывает «перечернена» и сливается с фоном или слишком светлая и «вываливается» из композиции. Чтобы избежать этого, перед длительным этюдом необходимо исполнить средних размеров гризайль, что поможет разобраться в нюансах светотеневых отношений, даст необходимую уверенность руке. Робость наложения краски при моделировке формы гипсовой головы акварелью приводит к вялости выражения объема цветом, «затертости» композиционного центра работы. Неудачно написанный центр в конечном счете губит всю живопись. Конечно, в акварели можно смыть неудачное место, но в любом случае живопись, начатая и законченная «на едином дыхании», всегда эффективнее, чем полученная в результате многократных прописок.

В натюрмортах с атрибутами искусств рулоны бумаги, подрамники, рамы, музыкальные инструменты делают постановки довольно крупными и размер этюдов может быть даже несколько больше одного листа бумаги. Этюды натюрморта с гипсовой головой выполняются только в аудитории. Время исполнения – до 8 часов.

5. Натюрморт с цветами

Живопись натюрмортов с цветами как бы завершает изучение растительных форм средствами академической живописи и создает прочную основу для творчества в области композиций с цветами на старших курсах.

Натюрморт с цветами – нередкое явление в искусстве. Подобные композиции достаточно широко встречаются

в живописи, прикладном искусстве. Известны натюрморты с цветами и плодами в помпейских росписях стен, интересны натюрмортные композиции в искусстве стран Востока, но история натюрморта цветов в современном понимании начинается с фламандской школы живописи «Цветы и плоды». Настоящими виртуозами в живописи цветов и плодов были Ян Брюгель, Рулант, Саверей, Балтазар ван дер Аст, Франс Снайдерс, Ян Фейт, Даниэль Сегерс. Прекрасные образцы есть и в немецкой школе живописи (ил. 15). Несколько позднее расцвел талант такого мастера, как Ян де Геем. «Родом из Утрехта, он прошел первоначальную школу в этом городе, в кругу специалистов цветочного и фруктового натюрморта (Б. ван дер Аст, Б.Асстейн и другие), которые вдохновлялись искусством выходца из Фландрии – Амбросиуса Босхарта» [44, с. 305].

«Сочетание цветов и фруктов на картинах де Геема продиктовано не естественностью их соседства и взаимодействия, не временами года, а исключительно задачами декоративности. Не случайно стебли и ветки в его букетах, подчеркивающие динамику ритма, играют не меньшую роль, чем цветы» [44, с.308]. Букеты де Геема почти нереальны, но чрезвычайно красивы и великолепно скомпонованы в плоскости картины. Декоративная сила живописи при скрупулезной тщательности рисунка создает в работах де Геема и его последователей свой, только им присущий образ (ил. 16). «Помимо прямых учеников и верных последователей, таких, как сын мастера Корнелис де Геем, как Абраам Миньен, Мария ван Остервейк, Питер де Ринг, Симон Люттихейс и многие другие, искусство де Геема оказало сильнейшее влияние на целый ряд голландских художников, шедших в своем

творчестве совершенно иными путями, в том числе на таких крупных мастерах, какими были А. ван Бейерен и В. ван Альст» [44, с.309]. XVII в. был эпохой расцвета живописи цветов и плодов. В XVIII в. наиболее значительным считается только Ян ван Гейзум, которого называют иногда «фениксом» этого жанра.

Вместе с новым этапом развития натюрморта в Европе на рубеже XVIII—XIX вв. возникло и новое отношение к цветочному натюрморту, наиболее ярко выразившееся в «ботаническом натюрморте». «И действительно, натюрмортисты эпохи романтизма — настоящие естествоиспытатели и садоводы, как их современники — исторические живописцы — настоящие антиквары и архивисты. Тех занимал выбор костюма, этих — выбор оранжерейного экземпляра. Их задача — подобрать наиболее пышные и красивые модели, объединить в одной картине флору всех стран и всех времен года. Их идеал — гербарий, их живопись — *nature morte* в буквальном смысле этого слова», — отмечал Б.Виппер [43, с.23].

Естественность возвращается к цветочному натюрморту Европы начиная с барбизонцев, так как работа над этюдами пейзажей с натуры заставляет художников увидеть и полюбить полнокровную жизнь природы. Натюрморт с цветами и фруктами, развернутый пейзажно, был одной из тем импрессионистов и постимпрессионистов.

Отдельные изображения цветов, плодов и других растительных форм в станковом искусстве России появились вместе с переменами в жизни, возникшими в связи с преобразовательной деятельностью Петра Великого. Жадное освоение русскими достижений европейских наук и искусства,

активное проникновение иностранных художников на службу в Россию и расширение торговых связей с Западом принесли в Россию и искусство натюрморта цветов и плодов. Уже с XVIII в. у нас появляются интересные художники, работающие в этом жанре изобразительного искусства. А.И.Бельский, И.И.Фирсов исполняют несколько декоративных натюрмортов с цветами, наивных, но обаятельных. Эту работу продолжили И.Ф.Хруцкий, Ф.П.Толстой и ряд близких им по духу художников.

В русском искусстве XIX в, как и во всем европейском искусстве, появляется немало мастеров «ботанического натюрморта», оставивших множество акварельных изображений цветов, выполненных часто с большим искусством. Однако понимание живописности натюрморта с цветами в академической живописи получило у нас развитие в основном из «букетов» передвижников. Передвижники любили цветы и из натюрмортных этюдов чаще всего писали «букеты». Внимательная, но одновременно свободная живопись их холстов несет в себе полноценные живописные качества. Чтобы представить направленность работы художников, вспомним небольшой «Букет цветов» В.Д.Поленова из музея-усадьбы «Абрамцево», «Букет цветов. Флоксы» и «Розы» И.Н.Крамского. На XII Передвижной выставке (1884—1885) И.Н.Крамской выставил даже два букета. Отказ от линейной прорисовки и «разгона» тончайших тональных градаций внес ту живописную убедительность, которая создает иллюзию объема без выписывания каждого листочка или лепестка.

В этом же русле работал над изображениями цветов И.И.Левитан. Его скромные натюрморты, состоящие из

полевых или самых обычных садовых цветов, доставляют зрителю глубокое чувственное наслаждение. «Задача здесь ясна и проста: возможно более убедительно передать неповторимую прелесть выбранной натуры», – пишет об этих натюрмортах М.М.Ракова [45, с.6]. Детальная конкретизация растений, переходящая в назойливую прорисовку, чужда художнику.

Сочно и красочно пишет цветы К.А.Коровин. «Дельфиниум», «Гвоздики и фиалки в белой вазе» и другие

работы мастера хорошо известны художникам-текстильщикам. Если рассматривать его работы, мы почти не увидим деталей цветов, перед нами плотно сбитая цветочная масса, передающая образы цветов посредством мощных маяков краски, положенных по впечатлению от букета. От работ И.И.Левитана и К.А.Коровина впечатление настолько сильное, что можно ощутить терпкий дурман лесных фиалок и свежесть букетов роз (приложение 9).



15. Г. Флегель. Натюрморт с цветами и закуской



16. Я. де Геем. Фрукты и ваза с цветами

Удачно применяет импрессионистический метод живописного изображения И. Грабарь в работах «Хризантемы», «Сирень и незабудки» и др. Вибрирующая цветовоздушная среда усиливает красоту цветов на пленэре. Оригинальные решения цветов есть в творчестве М. Врубеля. Мозаичная манера лепки изображения, малозаметная в его известной акварельной «Розе», ярко проявилась в цветах на картинах «Демон» и «Сирень».

Декоративностью отличаются изображения цветов в натюрмортах художников театрально-декоративного искусства. Наиболее характерны в этом отношении работы А. Я. Головина и Н. Н. Сапунова. А. Я. Головин сочетает декоративные возможности цвета с любовью к детали, графической точности рисунка. Так, натюрморт «Купавки» построен на чрезвычайно сильном сочетании желтых цветов с синим фоном драпировок при довольно точном рисунке. Орнаментальная вязь цветочных пятен характерна для его натюрморта «Цветы и фарфор» (приложение 10). Несколько отличны от названных выше работы типа известного натюрморта «Флоксы», где цвет неактивен и прекрасно подобранные цвета живут в тонкой воздушной среде. У Н. Н. Сапунова несколько иначе: «Цветы как бы выплывают из волшебного красочного марева, которое окутывает картины, пейзажи и интерьеры его театральных эскизов» [45, с. 18]. Его картины-панно, призванные украшать интерьер, несут в себе качества произведений как станкового, так и прикладного искусства.

Четкая лепка форм растений в сочетании с цветовой выразительностью и определенной монументальностью характерна для П. П. Кончаловского («Натюрморт с красными гладиолусами») и И. И. Машкова («Бегонии»). Звучность и декоративность цвета

придает работам материальную убедительность. Листья и цветы образуют сложную ритмическую композицию.

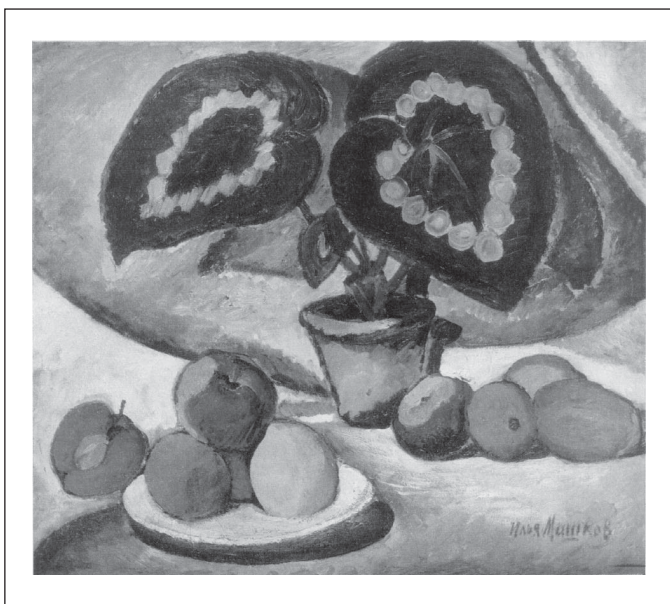
История живописи натюрмортов с цветами дает много примеров композиций постановок для исполнения учебного этюда натюрморта. Проверенные временем композиционные схемы помогают в работе над сложной, но важной для будущих художников-технологов темой. По цвету постановки натюрморты с цветами делятся на следующие три типа:

натюрморты с родственными цветовыми отношениями;

натюрморты с родственно-контрастными цветовыми отношениями;

натюрморты с контрастными цветовыми отношениями.

Принципиальной стороной постановок является то, что растение трактуется как цветовой камертон всего натюрморта. Именно цвет растения в сочетании с окружением определяет характер натюрморта. Но цвет воздействует на зрителя вместе с формой предметов. Листья, стебли, цветы вносят в натюрморты присущее только им пластическое движение. Посуда, фрукты, овощи, книги и другие предметы, участвующие в композиции, только оттеняют, подчеркивают ритмы растительных форм. Натюрморты с родственными цветовыми отношениями, как правило, представляют собой композиции с ясно выраженным центром. Натюрморты с родственно-контрастными и контрастными цветовыми отношениями организованы более сложно. Здесь композиционный центр может быть значительно удален от геометрического центра постановки. Кроме того, работу усложняет фактурное разнообразие элементов композиции. В качестве композиционно простых натюрмортов можно назвать работы И. И. Левитана, в качестве сложных –



38. И. Машков. Бегонии

многопредметные натюрморты А.Я.Головина. Уже упоминавшаяся работа А.Я.Головина «Цветы и фарфор», имеющая сложнейшую композицию, включает в себя живые цветы, фарфор со множеством цветочных рисунков и текстиль с изображением цветов. Ровный сильный свет, пронизывающий холст, смягчает объемы и подчеркивает орнаментальность форм. Подобное усложнение постановок не противоречит последовательности обучения, так как исполнение натюрмортов с цветами и другими растительными формами имеет большое значение для будущих художников-орнаменталистов. Более того, усиление орнаментальных качеств постановок начинается уже в академической живописи, и этюды натюрмортов с цветами – первый шаг в этом направлении.

Этюды натюрморта с цветами и вообще с любыми растительными формами – принципиальный момент в обучении художников текстильного орнамента. К фруктам и овощам или

их муляжам из воска в первоначальных постановках добавляются растения со сложной пространственной организацией. Музыкальность линий, строгость форм и феерия красок в цветах контрастируют с четкостью граней посуды и плавными овалами фруктов. Острота сочетаний живого и неживого в таких постановках всегда держит художника в напряжении, провоцирует его на поиск нового. Даже в постановках с родственными цветовыми отношениями пластический контраст очертаний придает этюдам композиционную упругость. Родственно-контрастные и контрастные цветовые отношения, более характерные для цветочных натюрмортов, усиливают их пластическую мощь. Пример организации такой постановки – натюрморт К.А.Коровина «Розы и фиалки».

Натюрморты с цветами по большей части выполняются в условиях аудитории при отраженном солнечном свете. Постановки в аудиториях имеют фиксированную глубину, ограниченную

столом и драпировками. Ровный свет не дает неожиданных эффектов смены освещения, что особенно важно, если работа требует длительного времени. Контрасты теплого и холодного в закрытом помещении выражены слабо, что облегчает выбор колорита в натюрмортах с такой сложной пространственной формой, как растение. Постановки с цветами и различными растениями в осеннее время имеют довольно большие размеры. Они могут включать в себя ветки деревьев с пожелтевшими листьями, гроздь рябины, тыкву, кабачки, яблоки и т.д.

Домашним заданием по живописи и частью задания летней художественной практики является натюрморт с цветами при прямом солнечном освещении в природной воздушной среде. Как правило, это может быть букет срезанных цветов, поставленный на балконе, в саду, на открытой веранде или во дворе. Среда такого натюрморта иная, и колорит во многом обусловлен этой средой. Холодные голубоватые тона возникают как цветовые рефлексы от неба, теплые тона – от земли, стволов деревьев, листьев.

На ярком солнце освещенные участки предметов чаще пишутся в живописи более теплыми, чем теньевые. Но яркий солнечный свет в природе бывает не всегда. Кроме того, сами дни могут быть теплыми и холодными, а освещение резким или мягким. Все это должно быть тонко прочувствовано художником.

В пасмурную погоду цветочный натюрморт на пленэре можно писать дольше, чем при ярком солнце. Свет, пробивающийся сквозь затянутое тучами небо, позволяет более целно воспринимать постановку. Хорошо видна тональная раскладка предметов, хотя они не так объемно ощутимы, как в прямом солнечном свете. Отсутствие

резкого контраста света и тени дает возможность заметить множество промежуточных сложных градаций тона.

Когда яркое солнечное освещение чередуется со светом сквозь облака, восприятие постановки постоянно меняется вместе с освещением. Это очень интересно наблюдать, но писать в такой ситуации непросто. Солнечные «зайчики», играющие на листьях и лепестках цветов, движущиеся блики на вазах и фруктах создают калейдоскопический хоровод цвета, разобраться в котором далеко не каждому по плечу. В этой ситуации необходимо уже перед началом работы мысленно представить отношения основных цветовых масс в законченном этюде и придерживаться их в течение всей работы. Цветосветовая «рябь» не должна «сбивать» общий колорит натюрморта. Довольно часто в постановках на открытом воздухе используют в качестве камертона белую тарелку или драпировку. На белых предметах ясно читается цветовой рефлекс от неба, что облегчает определение теплого и холодного тонов.

Любимой композицией в натюрмортах с цветами у отечественных художников является композиция с вазой с цветами на подоконнике. Часть постановки освещается прямыми солнечными лучами, а часть – отраженным солнечным светом. Художник обычно работает в помещении, и букет находится в состоянии контражура. Такая живопись – одна из сложнейших колористических задач. Кроме контраста света и тени, сложнейшего соединения теплых, холодных и нейтральных оттенков, необходимо показать еще то очарование воскового свечения лепестков цветов, ради которого и задумана живописная работа. В качестве примера можно привести известные «Колокольчики» С.В.Герасимова.

В композиции натюрмортов с цветами в ряде случаев входит пейзаж, начинает активно проявляться воздушная перспектива. Работа над такой композицией практически смыкается с живописью пейзажа.

Начав писать этюды натюрмортов с цветами, многие молодые художники часто спешат попробовать свои силы в создании «роскошного» цветочного натюрморта. Уже упоминалось о таких натюрмортах-картинах, встречающихся в истории живописи. Нужно предостеречь от такой торопливости. Переход от натюрмортов с предметами быта к живописи постановок с цветами должен проходить при соблюдении принципа постепенного усложнения постановок.

Необходимо подчеркнуть, что помимо невероятной сложности цветочных форм, собранных в букете, может возникнуть проблема взаимодействия «мертвых» предметов и срезанных, но еще живых цветов. Живые цветы, как и все живое, имеют собственную внутреннюю энергию и при солнечном освещении начинают неярко матово светиться. Фарфор, металл, стекло отражают свет в виде холодного, мертвого блеска, что, конечно, при большом количестве предметов создает сложности в гармонизации живописной композиции и провоцирует художника на поиск внешней красоты.

Пытаясь решить композицию на основе красивых по общепринятым представлениям мотивов, даже многие опытные и известные мастера кисти теряли композиционную цельность произведения, впадали в ложную красоту. Примером излишнего интереса к «красивым» предметам в ущерб непосредственно увиденному живописному явлению могут служить букеты цветов в натюрмортах И.Н.Крамского. Но если яркие, эффектно выписанные на тем-

ном фоне цветы И.Н.Крамского лишь частично «уходят» в салонное искусство, то тысячи натюрмортов с цветами, продающиеся сегодня в художественных салонах и частных галереях Москвы и Петербурга, можно отнести к низшему слою салонной живописи. Эти работы отличает банальная красота набора роскошных старинных вещей и цветов, которая заслоняет, если не убивает, индивидуальность и подлинную красоту натуры. Кистью репродуцируются просто роскошь и богатство, что, конечно, не имеет никакого отношения к подлинному искусству.

К безвкусице в живописи натюрмортов с цветами и музейными предметами следует отнести распространенное у молодых живописцев стремление к внешней виртуозности нанесения мазка, живописной небрежности. Такие мазки не строят, а разрушают форму, ослабляя природную образность растений, способствуя цветовой пестроте и неопределенности фактуры картинной плоскости.

Необходимо понимать это, так как высшее художественное образование не только дает теоретические и практические навыки, но и позволяет выйти на определенный культурный уровень осознания художественных сторон произведения искусства.

Этюды натюрмортов с цветами и другими растительными мотивами целесообразно исполнять темперой на бумаге или картоне размером $1\frac{1}{2}$ – 1 лист. Время исполнения – от 3 до 6 часов. Необходимо написать серию этюдов натюрмортов, в которых композиционной доминантой являются срезанные цветы в вазе, комнатные цветы в горшке или какое-либо другое растение.

Примеры различных студенческих работ приведены в приложении 11.

ЭТЮДЫ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

1. Акварельное изображение головы человека в истории живописи

Изображение головы человека было излюбленной темой у всех народов во все времена. Наиболее древние изображения головы человека дошли до нас в миниатюрах Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима, а также в книжных иллюстрациях средневековых Европы и Азии.

Но акварельная портретная живопись как искусство получила развитие во второй половине XVIII в. в Англии, а к концу XVIII в. во Франции. В творчестве английских художников Р.Козенса, Т.Гертина, а также французских О.Фрагонара и Ю.Робера были заложены основы европейского акварельного миниатюрного портрета.

Дальнейшее развитие акварельный портрет получил и в России в конце XVIII – начале XIX в. В это время в области миниатюрного портрета работали такие известные русские художники, как Ф.Алексеев, А.Иванов, А.Брюллов, П.Соколов. В работах последнего этот жанр достиг своего расцвета. П.Соколов обладал широким прозрачным акварельным мазком, виртуозной техникой и вместе с тем отточенной ювелирной формой. В его портретах раскрываются красота и богатый духовный мир человека (приложение 12).

В 40-е годы XIX в. в Италии появилась акварельная живопись мето-

дом лессировки, представляющая собой многослойную живопись по сухой бумаге, когда художник стремится к передаче материальной пластической формы, к звучным контрастам светотени, насыщенному цвету, к выявлению богатства рефлексов и цветных теней. Акварельная живопись методом лессировки быстро распространилась по всему миру и выдвинула своих ярких представителей. В Италии это были К.Росси и М.Фортунни, в Англии – У.Тёрнер и Д.Констебл, во Франции – О.Домье и Э.Делакура, в Германии – А.Менцель, в США – Д.Уистлер, в России – К.Брюллов, А.Иванов и многие другие. Своим творчеством эти мастера внесли большой вклад в развитие техники акварельной живописи (ил. 18).

Развитие акварельной техники продолжалось в конце XIX и в начале XX в. В это время значительный вклад в становление акварельной портретной живописи внесли русские художники. Они не удовлетворялись чистой акварелью, активно смешивали ее с белилами, гуашью, темперой-пастелью, углем, бронзовой краской, добивались монументальности, остроты и декоративности цвета, новых средств выразительности. Большое значение приобрел портретный жанр, в котором художники стремились решить тему яркой творческой личности, тему таланта и гражданственности.

Значительный вклад в развитие акварельной живописи внесли художники, объединившиеся вокруг журнала «Мир искусства»: А.Бенуа, Л.Бакст, М.Врубель, А.Остроумова-Лебедева, А.Головин, К.Сомов (ил. 19). Много



18. К.П.Брюллов. Портрет неизвестного

и плодотворно в технике акварели работали В.Серов, И.Репин, В.Суриков, А.Архипов, Ф.Малявин и другие художники.

Особое внимание хотелось бы обратить на акварельные портреты В.Сурикова и М.Врубеля. Эти художники занимали разные творческие позиции, но их объединяло удивительное чувство акварельного пятна, особенная требовательность к своему творчеству. В.Суриков артистически владел акварельной техникой. В портретах С.Кропоткиной, И.Остроухова, Н.Матвеева и многих других он довел звучание красок до перенапряжения, до перехода их в плотность и силу масляной живописи. В.Суриков работал мягким живописным пятном, очень убедительно моделируя форму, но сохраняя цельность большого объема. Акварели М.Врубеля подобны волшебному

сплаву сияющих, мягко переливающихся одна в другую красок. Свои акварели М.Врубель вынашивал как определенную цветовую идею. Цветовой замысел акварели имел для М.Врубеля решающее значение. Он умел цветовой образ акварелей сохранить до окончания работы и всегда держать единую цветовую гамму.

В развитие акварельного портрета большой вклад внесли советские художники старшего поколения: С.Герасимов, М.Сарьян, А.Дейнека, А.Фонвизин, П.Кончаловский и др. Их акварели полны правды жизни, в них пульсирует убедительная достоверность, живет любовь к человеку.

В наши дни интерес к акварельной технике не ослабевает. Акварельные портреты пишут многие художники. Особенно интересны работы художников государств Прибалтики, Средней Азии, Армении.

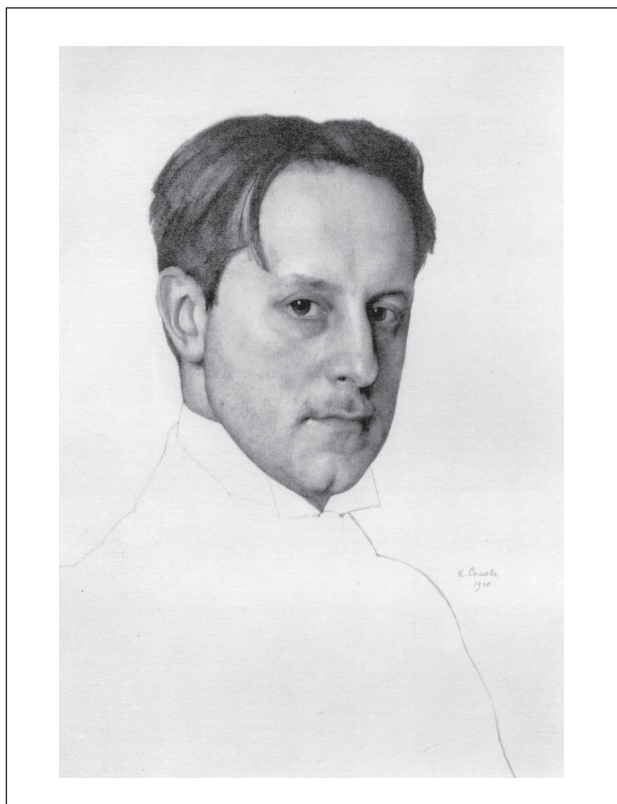
2. Изображение головы натурщика в технике «гризайль»

Прежде чем приступить к работе над головой натурщика акварельными красками, необходимо внимательно проанализировать произведения в этой технике, выполненные названными выше художниками. Рассматривая портреты, надо обратить внимание на то, как художники используют мазок, пятно, линию, заливку, текущую краску для передачи света и тени на лице, в одежде, пространстве фона, деталях интерьера.

Особенное внимание необходимо обратить на характер освещения головы портретируемых людей. Свет,

скользя по поверхности формы головы или освещающая ее в упор, сообщает основному (локальному) цвету головы множество оттенков. Свет делает каждый изгиб формы головы разнообразным не только по тону, но и по цвету, и задача состоит в том, чтобы развить в себе понимание этих тончайших цветовых градаций и суметь из ярких, чистых цветов акварельных красок найти сложные цветовые оттенки, которые соответствовали бы отношениям цветов освещенной и теневой части лица, связи этих цветов с фоном, цветом и тоном одежды и т.п.

Для закрепления понимания роли света при изображении головы натурщика необходима работа над этюдом в технике «гризайль».



19. К. Сомов. Портрет М.В.Добужинского

Гризайль – это живопись одной краской. Цель живописи гризайлью заключается в том, чтобы научиться передавать форму головы с помощью светотеневых отношений, понять распределение тона в глубину от самых светлых частей головы до самых темных и затем уже перейти к изображению головы натурщика акварельными красками – цветом.

Для выполнения этюда гризайлью нужно взять краску темного цвета, чтобы можно было выдержать tonальный диапазон от самого светлого до самого темного, что соответствует нашему восприятию реальной действительности. Такой краской могут быть черная, коричневая, умбра и т.п.

При изучении законов и методов живописи целесообразно выполнять краткосрочные этюды при продолжительности сеанса 4–8 часов. Смысл краткосрочных этюдов состоит в том, чтобы почувствовать в натуре и решить на листе бумаги общее tonальное и цветовое состояние модели, решить «большую» форму, найти конструктивную и пластическую связь изображения модели с пространством фона, одеждой натурщика, деталями интерьера. Перед выполнением этюда на листе большого формата необходимо выполнить 5–10 форэскизов, чтобы найти наиболее совершенное решение будущего этюда в тоне и цвете, найти гармоническое равновесие светлых и темных пятен на листе бумаги, решить определенные колористические задачи. Наиболее интересный форэскиз может стать основой этюда на листе большого формата.

При выполнении форэскизов головы натурщика гризайлью необходимо научиться свободно владеть кистью, уметь писать форму головы, одновременно решая большие отношения световой и теневой части ее

с фоном, тоном волос, тоном головного убора и частей одежды, попадающих в изображение.

Чтобы этюд гризайлью получился интересным, нужно выбрать натурщика с яркой характерной внешностью. Его лучше осветить софитом или лампой, чтобы ясно была видна tonальная градация форм головы, находящихся под действием прямых лучей света и лучей, падающих на форму головы под тем или иным углом. Фоном для головы может быть гладкая драпировка средней tonальности. Это необходимо для того, чтобы ясно читались светлые места головы – лоб, скулы и т.п. – на более темном фоне, а темные части головы смотрелись выразительным силуэтом на более светлом фоне.

После постановки модели необходимо выбрать формат бумаги для форэскизов и этюда, а также решить вопросы размещения на бумаге изображения головы натурщика, т.е. решить вопросы композиции. Для форэскизов нужно взять формат, равный $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ стандартного листа, а для этюда головы натурщика – не более $\frac{1}{4}$ стандартного листа, что будет составлять 40 x 60 см. Размер изображения головы натурщика на этюде должен быть чуть меньше натуральной величины.

Расположение изображения головы натурщика на листе бумаги должно строиться на основе равновесия светлых и темных пятен на плоскости, чтобы изображение было пластически цельным и не перевешивало ни вправо, ни влево, ни вверх, ни вниз. В рисунке для этюда гризайлью больше внимания следует уделять конструктивному построению головы натурщика, ее правильному изображению в перспективе. Важно также наиболее точно определить пропорции головы и размещение на ней всех деталей (направление глаз,

носа, линии губ, скул, подбородка и т.д.). Рисунок нужно выполнять остро отточенным карандашом, тонкими линиями, без нажима, причем очень внимательно и строго конструктивно, с выявлением большой объемной формы головы.

Когда рисунок выполнен, проверен преподавателем, можно начинать выполнять кистью гризайль по одному из форэскизов. Необходимо как бы заново посмотреть на натуру, сравнить освещенную часть головы с теневой, сопоставить светлые части головы с фоном, сразу же на контрасте сравнить темные части головы с фоном, определить, что самое темное и что самое светлое в постановке. Необходимо также кистью на палитре или на отдельном кусочке бумаги выполнить раскладку тона от самого светлого до самого темного для данной конкретной постановки, стараясь наиболее точно определить: свет и тень для лобной части головы; свет и тень для скуловой части; свет и тень для носа; свет и тень для волос; свет и тень одежды; силу тона для фона, примыкающего к освещенной части головы; силу тона для фона, примыкающего к теневой части головы, и т.д. После этого можно приступить к выполнению этюда гризайлью.

Писать форму головы натурщика нужно начинать с теней, постепенно переходя к полутонам и световым частям лица. Начинать с теней целесообразно потому, что, правильно найдя градации тона в теневой части изображения, сразу можно решить большой объем головы, конструктивно решить форму.

Почти одновременно с прокладыванием теней на этюде следует широко и смело писать фон, прилегающий к теневой части головы, а затем фон, прилегающий к освещенной ее части, что

определяет пространство за головой и помогает правильно по тону вести «лепку» формы головы на свету. В работе на первом этапе нужно наиболее точно определить тон теневой части лица, связать эти тона с фоном, одеждой натурщика, его волосами, а также выявить конструкцию головы, ее характер.

Второй этап работы – конкретизация деталей и уточнение общей формы головы. Но детализацией нельзя увлекаться, она не должна стать самоцелью. Детали должны влиться в общее тональное состояние этюда и смотреться как часть большой формы головы. Деталь тогда хороша, когда она занимает должное место в пространстве, гармонирует с другими деталями головы и не мешает общему.

Рисуя, например, глаза, нельзя обрисовывать контуры век. Необходимо найти верный тон глазничных впадин, «пролепить» объем полушарий глаз и лишь в конце работы двумя-тремя точными ударами кисти «посадить» форму глаз на свое место. Рисуя один глаз, нужно сразу писать и второй, помня об их связи в общем объеме головы.

Сравнивая тонально остальные детали головы (скулы, губы, нос, подбородок, уши, лобные бугры и т.п.), необходимо их писать, исходя из понимания того, что они только части единой большой формы. Нужно писать ту или иную деталь, но одновременно видеть всю большую форму. Это совсем не простое дело – научиться цельному восприятию формы. Но это важнейшее качество, которое необходимо постоянно воспитывать на форэскизах и краткосрочных этюдах.

После того как весь этюд написан, прописаны все детали, фон, одежда натурщика, необходимо заняться обобщением этюда. В этом состоит третий этап работы над этюдом гризайлью.

Задача этапа – восстановить конструкцию головы, исправить ошибки, допущенные во время проработки деталей, постараться приглушить, сгладить тона и детали, которые оказались слишком активными и не вписываются в тональную среду этюда. При обобщении этюда необходимо стремиться к тому, чтобы самое светлое пятно было где-то в одном месте, самое темное тоже было где-то в одном, чтобы тени не смотрелись глухими и черными. Для этого нужно где-то смыть краску, где-то пролессировать другим тоном, где-то положить мазок смело и решительно, усиливая движения формы.

Выполнения одного-двух этюдов гризайлью в аудитории явно недостаточно, чтобы приобрести опыт изображения формы кистью одним цветом. Для этого нужно выполнить два-три краткосрочных этюда в домашних условиях, что позволит приобрести необходимые навыки в выполнении одноцветных этюдов головы натурщика.

3. Этюд головы натурщика, выполненный акварелью

При выполнении этюдов головы натурщика одним цветом мы убедились, что форма выражает свои материальные свойства с помощью света, что форму головы натурщика можно изобразить реально и в объеме, если найти границы тона для освещенных частей, полутонов, теневых частей головы и окружающего ее пространства, научились видеть и изображать форму тоном, вести этюд от общего к деталям, сохранять общее.

Теперь необходимо научиться изображать голову натурщика в цвете – акварелью.

Акварельная техника позволяет изучить законы живописи в процессе работы с натуры, дает профессиональ-

ное понимание законов изобразительного искусства. При освоении техники акварельной живописи необходимо уделить много внимания изучению законов реалистического изображения натуры и правильной последовательности в работе.

Перед началом работы следует осмотреть натуру с разных сторон и выбрать такую точку зрения, с которой открываются наилучшие возможности для хорошего композиционного размещения изображения головы натурщика на листе бумаги и открывается ритмическая ясность в распределении светотени.

Начиная всякое изображение, надо всегда помнить о том, где располагается линия горизонта (она всегда находится на уровне глаз рисующего). Наметив линию горизонта, важно вести построение изображения головы натурщика исходя из законов построения объемной формы в перспективе, что позволяет избежать ошибок, связанных с перспективными построениями формы.

Так как карандашный рисунок просвечивает сквозь прозрачный слой акварельной краски, рисовать надо минимальное количество линий и как можно точнее, не пользуясь резинкой. Резинка при стирании линий разрушает поверхность бумаги, и на это место плохо ложится акварельная краска. Поэтому, чтобы решить вопросы композиции этюда головы натурщика, целесообразно провести поиски композиционного решения на отдельных небольших листах бумаги, выполнить в цвете несколько форэскизов, а лучший вариант композиции перенести на большой формат бумаги. Размечая рисунок под акварель, надо всегда начинать с самых крупных форм, четко видеть и изображать общее пластическое движение головы, связывая ее с шеей

и плечевым поясом. Изображение не должно быть крупным или очень мелким по отношению к листу бумаги. Надо помнить, что основная задача – выполнить этюд головы натурщика. И здесь важно соблюдать отношения: высота определяется соразмерно длине, наклоны и пропорции всех частей природы сравниваются друг с другом и с целым. Тушевка и штриховка в подготовительном рисунке для акварельного этюда не допускаются.

Еще необходимо всегда помнить, что в природе не существует контура, линии, а существует только граница объемной формы, пространственных плоскостей, поэтому линии карандаша в рисунке для акварели не должны быть жесткими и толстыми. Подготовительный рисунок нужно выполнять точно и внимательно, так как последующее исправление рисунка кистью часто приводит к загрязненности этюда. После подготовительного рисунка можно приступать к выполнению этюда натурщика акварелью.

Живописное построение этюда надо продумать в самом начале, распределив основные цветовые отношения. Рекомендуется начинать этюд с тех мест, которые имеют легко определяемые красочные характеристики, и в дальнейшем ориентироваться на них при определении цветовых отношений.

В основе живописного изображения объемной формы головы натурщика, ее связи с пространством лежит закон светотеневых и цветовых отношений, который требует пропорциональной передачи взаимных отношений головы натурщика и пространства по светлоте и цвету. Кроме передачи светотеневых отношений нужно стремиться к тому, чтобы между всеми цветами предметов на этюде была такая же связь, такие же отношения, как и в природе.

Если в природе, например, какой-то цвет предмета выделяется среди других как наиболее насыщенный, то и в изображении он должен быть насыщеннее всего остального. Только в результате передачи правильных цветовых отношений между предметами и светотеневых градаций на каждой объемной форме в изображении появляются объем, пространство и материальность. Определение цветовых отношений лучше начинать с отыскания в природе наиболее светлого и интенсивного цвета, затем самого темного, а все другие цвета определять по отношению к ним.

Начальные исходные тона не всегда могут быть самыми темными или самыми светлыми и насыщенными. Приступая к работе, необходимо определить общее тоновое и цветовое напряжение в природе и решить, в какой гамме красок будет выполнен этюд, как будут строиться отношения цветов в этюде – в более светлой или темной тональности и в каких пределах насыщенности цвета.

Живопись сложной пластической формы – головы натурщика – должна базироваться на знаниях анатомической конструкции черепа, мышечной системы, закономерностей расположения отдельных форм, применения правил перспективы, основ цветоведения. В живописи головы должен применяться метод работы «отношениями», т.е. надо не только точно подобрать цвет того или иного места формы, но и учитывать взаимодействие соседних цветов и влияние каждого цвета на соседние. Этот метод позволяет воссоздать форму, пространство и предостерегает от раскраски. В решении цветовых отношений необходимо руководствоваться своим ощущением природы, постоянно тренируя глаз в передаче основных цветовых отношений

и градаций теплых и холодных цветов. Сама натура, ее цветовая особенность, условия света и среды, окружающей модель, только они могут подсказать, какими красками нужно пользоваться, чтобы этюд получился выразительным и убедительным.

Продумав цветовой строй своего этюда, опять приходится сталкиваться с проблемой – с чего начинать писать акварелью? Можно начинать с теневых мест головы, а затем, определив освещенную часть ее, решить цвет фона со стороны света и тени. Но можно начинать писать голову натурщика и с освещенной части, если она яснее по цвету, и также путем сравнения остальных цветов с цветом освещенной части головы раскрыть пространство этюда.

Решая в цвете тени формы головы, нужно учитывать, что тени имеют свой сложный цвет, который необходимо определить. Тень может быть холоднее света, а может быть теплее. Это может подсказать только натура. Задача – определить цвет тени, света, полутонов, формы головы по отношению к фону и друг к другу, найти между ними связь, чтобы они все вместе создавали общее колористическое единство.

Выполняя живописный этюд, необходимо каждую плоскость – грань объемной формы, найденную в натуре, решить в цвете. Для этого нужно научиться из небольшого количества чистых цветов акварельной краски составлять разнообразные смеси, которыми воспроизводить цвет каждой плоскости формы. Прописав кистью все изображение головы, нужно стараться не сбивать форму, которая найдена в рисунке. Не нужно стараться скорее нарисовать детали (глаза, ноздри, брови, прическу), так как, не увидев деталь как часть объема, можно по-

спешностью испортить работу. Мелкие детали головы – это не линии, а определенные объемы, которые состоят из нескольких планов, и эти планы необходимо определить, передав тон и цвет каждой плоскости.

В живописи этюда головы человека применяется выполнение этюдов головы натурщика методом «а la prima». Это означает, что все цвета берутся сразу в полную силу. Метод не предполагает многократных переписок, позволяет сохранить максимальную свежесть и сочность красочных звучаний, большую непосредственность и остроту выражения.

Для закрепления знаний и навыков по выполнению этюдов головы человека акварельными красками целесообразно самостоятельно дома или на дополнительных занятиях выполнить два-три этюда головы человека. Это могут быть автопортреты, этюды женской или мужской головы, изображения людей преклонного возраста. В самостоятельных работах можно попробовать исполнить этюды в технике «по-сырому», лессировкой или в смешанной технике (приложение 13 а, в, г).

4. Этюд головы натурщика в головном уборе

Выполнение этюдов головы натурщика в головном уборе необходимо:

1) для изучения взаимодействия цветов лица, головного убора, одежды и фона с помощью светотональных и цветовых отношений, развития понимания цвета и способности к живописному видению;

2) для развития чувства пластического взаимодействия пространственных форм головы натурщика и головного убора, что важно при решении эскизов применения головных платков, шалей и т.п. для орнаменталистов

и при решении темы головных уборов для модельеров.

Важнейшее значение в работе красками имеет развитое чувство цвета, умение видеть не только тональные, но и цветовые отношения.

В живописи необходимо передать все цветовые различия, наблюдаемые в натуре, учитывая разницу цветов по светлоте. Так, переходы от насыщенного цвета к белому или черному имеют множество промежуточных оттенков. Да и белый цвет не может оставаться локальным цветом бумаги или белил (при темперной живописи), а имеет множество оттенков в зависимости от цвета предметов, которые его окружают, а также от освещения.

Художник не имеет права передавать черный цвет локальным цветом черной краски. Предметы с черной поверхностью, находясь в световой среде на свету, в полутонах, в тени, на рефлексах имеют разную цветность. В одних случаях эта цветность уходит в сторону коричневатых, лиловатых цветов, в другом случае – в сторону синеватых или зеленоватых оттенков и т.п.

Цвет предмета воспринимается художником по-разному в зависимости от соседства с другими цветами. Так, замечено, что помещенные рядом поверхности, окрашенные в дополнительные цвета, зрительно воспринимаются более яркими. Рядом со светлой поверхностью поверхность с темной окраской кажется более темной или один и тот же красный цвет кажется ярким на фоне зеленого и более тусклым, если его поместить рядом с другим красным, но более интенсивным цветом.

В живописи учитывается изменение восприятия цветов в зависимости от цветового окружения, что обязывает изображать их в «отношениях»,

т.е. обязательно сравнивая один цвет с другим.

Необходимо также учитывать и световые рефлексy. Они изменяют локальную окраску предмета в зависимости от цвета освещенных поверхностей, от которых падает отраженный свет. Рефлекс тем заметнее, чем больше, ярче по цвету и сильнее освещена рефлексирующая поверхность. Все освещенные предметы отражают лучи, и благодаря рефлексам мы различаем рельефность собственных теней и сами тени воспринимаем воздушными и прозрачными.

Так как занятия по живописи проводятся в аудиториях, при выполнении этюдов приходится учитывать рефлексy от потолка, стен, пола и мебели. Если окраска стен и мебели имеет теплые тона, то это определяет теплые по цвету рефлексy на тенях натуры. При холодных цветах окраски помещения рефлексy тени на натуре будут холодными. Рефлекс всегда темнее света.

Большую роль в этюде натурщика в головном уборе играет характер освещения модели. Выполняя этюд, можно построить его на контрастных цветовых сочетаниях, на близких, передать боковое освещение, лобовое или контражурное (против света). Если этюд строить на передаче правильных тональных отношений, мало заботясь о цветовой согласованности, он может получиться с яркими малогармоничными световыми акцентами, когда отдельные цвета, правильно передавая тон, не согласованы с остальными цветами этюда. Поэтому важны правильная живописная передача освещения и правильный подбор цветов как необходимое условие колористической согласованности этюда.

Колоритом называют общую характеристику всего цветового строя живо-

писного произведения, взаимную связь всех элементов красочного решения. Колорит – одно из главных средств реалистической передачи натуры, и его нельзя отделять от других средств передачи действительности.

Для того чтобы выдержать задуманный колористический строй этюда, краски необходимо брать не каждую отдельно, а в отношениях. Под цветовыми отношениями понимают такую взаимосвязь красок, когда цвет правдив и соответствует натуре не сам по себе, а взятый по сравнению с другими.

Цветовая характеристика натуры – одно из средств выявления эмоциональной выразительности замысла, что необходимо развивать, чтобы достичь определенного умения, приобрести правильные навыки в акварельной или темперной живописи, выработать определенную систему работы над этюдом головы натурщика. Нужно четко представить начало и конец работы, выработать систему цветовой раскладки этюда. Рекомендуется сразу установить ведущие в натуре контрасты – места, наиболее глубокие по силе тона и наиболее насыщенные по цвету, чтобы определился регистр цветового тона, наметились пределы между самым светлым и самым темным, между самым насыщенным в натуре и подчиненными ему градациями.

Для выработки системы необходимо весь процесс работы распределить условно на три этапа, которые тесно связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга.

Первый этап – решение композиции листа (форэскиза), выполнение подготовительного рисунка головы натурщика в головном уборе, определение цветом самого светлого и самого темного.

Второй этап – изучение деталей головы натурщика в головном уборе с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей.

Третий этап – обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному колористическому единству.

В учебных этюдах голову обычно помещают на листе бумаги выше середины. Если голова повернута в профиль или на $3/4$, то со стороны затылка поле оставляют меньше, чем со стороны лица. Такое смещение концентрирует внимание зрителя на лицевой части головы. Размер головы в учебном этюде должен быть меньше натурального размера.

В подготовительном рисунке надо легкими штрихами установить пропорции и уточнить построение головы. Целесообразно в первую очередь наметить общую форму головы, срединную (профильную) линию, оси глаз, основание носа, разрез рта, край подбородка, затем дать глубину построения головы от височных и скуловых костей. И все это нужно изобразить в перспективном сокращении.

Особое внимание надо уделить связи головы с шеей и плечевым поясом. Необходимо также обратить внимание на характер связи головного убора с головой человека.

По первой цветовой прокладке, когда найдены основные цветовые и тональные отношения, нужно начать писать форму отдельных частей – носа, губ, объемов глаз, подбородка, ушей, затем следует выяснить характеристику формы головного убора, решить детали одежды, найти градации теплого и холодного в фоне.

В этот период, когда изучаются и анализируются все формы и детали, этюд может получиться дробным, с активными деталями, которые оказываются слишком активными и разруша-

ют пространственную среду этюда. Цель третьего этапа заключается в том, чтобы раздробленную деталями форму головы привести снова к обобщению, укрепить ее конструкцию, вернув цельность и ясность пространственного объема.

Для этого надо отключиться от восприятия деталей, чем занимаются на втором этапе, и увидеть натуру как будто в первый раз. Сразу обнаружится, что где-то тень черна – ее необходимо чуть-чуть смыть и пролессировать чистым цветом, где-то активно прорисованы глаза – их надо смыть и положить мазок, который подчеркнет форму глазного яблока, где-то надо смягчить касания, а где-то усилить контрастность. Еще надо хорошо запомнить, что цвет лица каждого человека своеобразен, поэтому этюды головы натурщика нельзя писать заученными красками, нужно цвет лица видеть и писать в отношениях к фону, головному убору, цвету костюма (приложение 13, б). Даже одно и то же лицо натурщика, окруженное разными фоном, одеждой и головным убором, будет производить разное цветовое и эмоциональное впечатление и потребует в каждом конкретном случае своего цвета, своих красок.

В учебном этюде головы человека не требуется полноценного решения сложных задач, раскрытия психологи-

ческой индивидуальности позирующего человека. Однако лучшие этюды несут в себе значительные портретные характеристики. Внимательно подобранный головной убор усиливает возможности для выявления портретной характеристики человека, так как манера носить шляпу, платок или берет сугубо индивидуальна. Шляпа, например, придает голове характерный силуэт, подчеркивает особенности ее посадки. В живописи это можно эффектно обыграть. Нависающие над бровями поля шляпы позволяют изображать глаза обобщенно, не выписывая детали. Чрезмерная детализация лишь мешает передаче внутреннего состояния. Художники иногда говорят, что нужно писать не глаза, а взгляд. Психологичность портрета усиливается, если удастся движением головы передать направление взгляда.

При завершении этюда можно, конечно, усилить изображение характерных физических особенностей натурщика (цвет лица, размер и форма носа, глаз, губ и т.п.), но делать это нужно с известным тактом, чтобы не слишком шаржировать образ. Границей здесь может быть только чувство меры и цели изображения. При удаче изображение, отличающееся острой восприятия характера портретируемого, всегда привлекает больше, чем изображение со слабыми портретными характеристиками.

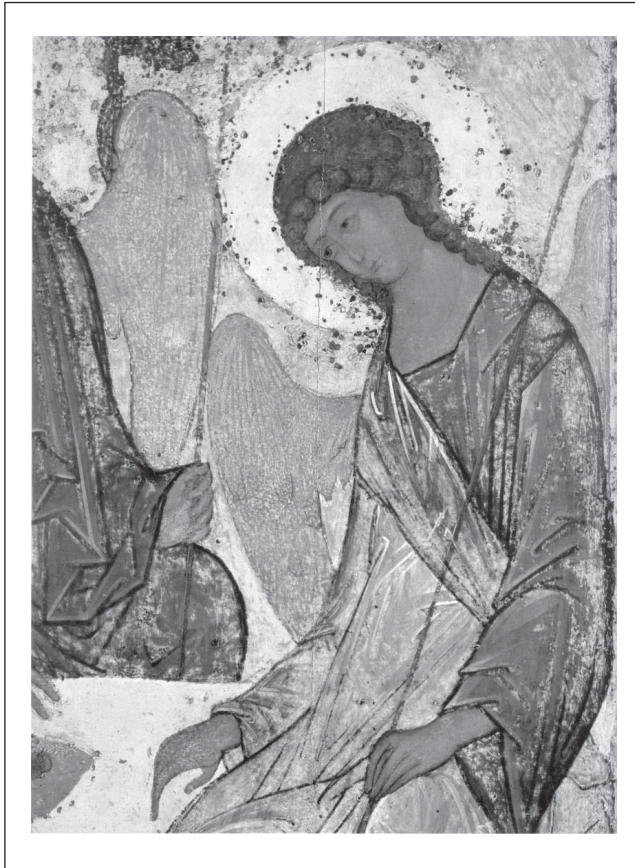
ЭТЮДЫ РУК

1. Изображение рук в истории живописи

В истории мирового изобразительного искусства много прекрасных образцов изображения рук. Для этого достаточно посмотреть живопись рук на картинах Ван Дейка, Тициана, Веласкеса, Рембрандта, Рубенса, И.Репина, В.Сурикова, В.Серова, М.Врубеля. Прежде всего здесь великолепное владение формой и цветом, тонко подме-

ченная пластика, связанная с возрастом и характером модели. Руки во многом помогают решению портрета, придают ему те необходимые дополнительные черты, которые наиболее полно раскрывают характер изображаемого человека, передают его душевное состояние, создают его неповторимый образ.

Руки говорят о человеке не меньше, чем мимика лица, выражение глаз, походка, манера держаться. И если за отражением эмоций на своем лице мы чаще всего пристально следим, то «слукавить» руками, заставить их



20. А. Рублев. Троица. Фрагмент



21. Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. Фрагмент

скрыть свое душевное переживание трудно. За «поведением» рук следят единицы. Это обстоятельство делает руки человека интереснейшим объектом изобразительного творчества.

Даже достаточно общий ретроспективный взгляд на живописное наследие сразу выявляет множество значи-

тельных примеров роли, которую играют руки в образном замысле того или иного живописного произведения.

«Троица» А.Рублева. Много сказано о символическом значении шедевра нашего великого предка, о своеобразном знаке—единении раздробленных княжеств в единую Русь. Об этом гово-

рят и одна чаша на столе, и склоненные друг к другу головы ангелов. Но обратите внимание на их руки, и вы поймете и значительность, и неоднозначность изображенного (ил. 20).

«Динарий Кесаря» Тициана. Казалось бы, крупные лица, ярко выраженная мимика, подчеркивающая факт происходящего, более чем красноречивы. Но нет, и здесь последнюю точку ставит диалог двух рук, где одна рука Христа и другая Кесаря делают событие более ясным и запоминающимся.

«Апостолы Петр и Павел» Эль Греко. Все, казалось бы, отразилось в лицах величественных святых. Здесь и мудрая простота, и всепрощение Петра, и аристократизм и целеустремленность Павла. Но недаром гений Доменико Теотокопули помещает по центральной вертикальной оси запоминающуюся пантомиму рук святителей христианства. Здесь разгадка личностей изображенных и особенности их мировоззрений (ил.21).

«Портрет Победоносцева» И.Репина. Все есть в лице этого царедворца: ум, хитрость, умение вести сложные интриги, безусловная глубокая просвещенность. Но и здесь нервно сцепленные руки не дают возможности различения характеристики личности высокопоставленного чиновника. Не что хищно-птичье начинает доминировать в обрисованном образе.

«Любительница абсента» Пабло Пикассо. Здесь маэстро сразу и безоговорочно отдает главенствующее значение пластике рук. Выразительное сплетение рук героини картины и безысходная тоска, отпечатавшаяся на лице-маске, создают образ одиночества, самоотстранения от происходящего. Не менее выразительны руки и в работе «Арлекин и его подруга» («Странствующие гимнасты») (приложение 14).

«Женский портрет» В.Лебедева. Для внимательного зрителя очевидна аналогия данного примера с предыдущим, правда, чисто внешняя. Налицо сходство положения рук героини Лебедева и героинь Пикассо, но это не мешает придать образу совсем другую интонацию. И конечно, очарование, теплота живописи Лебедева только подчеркиваются изображением жеста обхватывания.

Примеры, конечно, можно было бы продолжать, но и этот перечень работ дает возможность познакомиться или возобновить знакомство с произведениями мастеров, убедительно показавших значительность изображения рук даже в тех случаях, когда роль рук в изображениях кажется вспомогательной, сопутствующей.

2. Методика исполнения этюдов рук

Изображение живописными средствами рук человека не является самоцелью, а служит воспитанию навыков воплощения в цвете на бумаге облика или образа человека, у которого руки играют не последнюю роль.

Выполняя подготовительный рисунок рук, следует сначала обратить внимание на движение основных масс руки, что определяется осями запястья, пястья и фаланг пальцев, осями как продольными, так и поперечными, а также пропорциями отдельных частей кисти. Так, длина среднего пальца обычно равна половине длины кисти и равна ширине ладони, фаланги четырех пальцев, кроме большого, относятся друг к другу, начиная с основной фаланги, как 5:3:2. Кроме того, нужно определить и некоторые конструктивные особенности рук, связанные с объемом кисти, ее гранями. В рисунке нужно добиваться пластической выра-

зительности рук и ясности в построении их силуэта.

Цветовое решение форм рук во многом связано прежде всего с характером человека, его профессией, а также с половыми и возрастными признаками. Так, в цвете кисти руки женщины подкожный жировой слой делает изменения цвета более тонкими, а остальные оттенки более нежными. Кисть руки мужчины имеет большие цветовые контрасты, здесь цвет более активен, а формы выражены резче. В пожилом возрасте кисть приобретает некоторую сухость форм, усиливаются складки, ее цвет становится более разнообразным, а кровеносные сосуды на тыльной поверхности кисти более заметны по форме и цвету. Если художник «хорошо видит цвет, характер умеет схватить, и довольно. Рука, написанная таким художником, живая; но для опытного и в то же время даровитого художника рука эта – кусок пухлого тела. Эта кисть исполнена неполно, не так, как она существует в природе: пропущены кости, суставы, мускулы, сухожилия и пр., и хотя это и есть, но все криво, косо и не на своих местах» [3, с.103].

«Кисть руки состоит из костей, сухожилий, мускулов, покрыта кожей и пр. Чтобы исполнить ее как следует, надо изучить кости, построить их в соответствии в данный момент, написать вид и написать тельно. Одним словом, техника простая – это то, что каждая линия, обрисовывающая форму, сознательна для художника и выражает часть кости, мускулы и проч.» [40, с.121].

В работе над этюдом рук кроме цветовых характеристик кисти нужно учитывать характер освещения и связь цветового решения кисти с фоном, а если этюд выполняется на белом фоне, то следует найти тональные и цвето-

вые взаимосвязи, решающие пространство, где большую роль играют касания форм с фоном. Как и любую форму, кисть необходимо определить по основным цветовым массам, по цветовым отношениям холодных и теплых оттенков на свету и в тени в общем цветовом решении этюда. Из форм, имеющих наибольшее значение, можно выделить головки пястных костей, которые разделяют две большие формы кисти – пальцы и запястье с пястем и являются наиболее конструктивными доминантами. Обычно головки пястных костей можно акцентировать не только по форме, но и по цвету и тону, что придает этюду большую выразительность.

«Талант, и не учась, напишет кисть руки или вид ее хорошо, но разве это все? – спрашивает П.П.Чистяков. – Нужно изобразить кисть эту, как она существует и как кажется глазу художника» [40, с.121].

Заканчивая работу над листом с этюдами рук, нужно обратить внимание на общее решение листа, на связность и цельность всей композиции по цвету и касаниям. Весь процесс выполнения этюдов рук состоит из нескольких этапов.

1. На первом этапе следует обратиться к одиночным изображениям кистей рук на белом фоне. Основные требования – силуэтная цельность, быстрота исполнения, отсутствие ненужной детализации. Здесь положение руки не надо делать излишне сложным, замысловатым. Использование белой бумаги в качестве фона делает силуэт руки более выразительным, графичным, позволяет не потерять рисунок руки, ее конструктивную суть (приложение 15, а, в).

2. На втором этапе выполняется задание, которое отличается лишь количественным усложнением предыдущего

го. Это усложнение, состоящее в изображении двух кистей рук, конечно, неизбежно влечет усложнение композиционной, рисовальной и, естественно, живописной задач. Успех во многом зависит от умения понять суть пластики изображаемого. Именно пластика, присутствующая в позе рук, должна стать объединяющим началом в живописном этюде. Здесь можно возразить: а как же цвет? Думается, что цвет на первых двух этапах отступает на второй план. И чтобы не было двусмысленности, отметим, что половину работ по двум первым заданиям следует выполнить в технике «гризайль», когда при отсутствии колористических проблем есть возможность проникнуться идеями пластической выразительности силуэта рук, tonальной обобщенностью и даже некоторой знаковой символикой изображений руки, т.е. когда кисть несет некоторую смысловую информацию (вспомним вытянутую вверх левую руку боярыни Морозовой в известной картине В.Сурикова и здесь же руки юродивого, испуганной девушки в толпе). При выполнении этого задания нужно понять, что от выразительности пятна зависит объемность формы руки, что при передаче формы руки, кистей, отдельных пальцев не следует впадать в рыхлость, ватность объемов, а искать в них плоскости и грани, на которых они встречаются.

3. Третий этап – изображение одной руки на цветном фоне, т.е. в среде пространственно-колористических отношений. При полном сохранении прежних задач необходимо на данном этапе решить колористические проблемы по органичному сочетанию цветов фона

и объекта изображения – руки. Активное влияние и взаимозависимость теплых и холодных цветов, насыщенных и ослабленных становятся определяющими в успешном достижении поставленных целей (приложение 15, б).

4. Итоговое задание – это серия более сложных по пластике, рисунку и по образному строю постановок:

а) изображение рук, занятых той или иной функциональной деятельностью (шитье, держание чего-либо, захватывание);

б) изображение рук (целиком) с выразительными складками рукавов одежды или драпировок;

в) изображение полуфигуры человека с акцентом на руки.

При выполнении итоговых заданий надо делать упор на образно-знаковую выразительность передаваемого. Для этого нужно предварить эту коротким форэскизом, где основной целью можно считать плакатную ясность, читаемую с первого взгляда живописно-образную информацию.

Следует отметить двойную цель итоговых заданий четвертого этапа. С одной стороны, эти задания готовят к работе над поясным изображением фигуры человека, а с другой – позволяют в дальнейшем уже при композиционном поиске костюма человека и создании эскизов применения тканей использовать имеющийся багаж знаний по изображению рук. Здесь особенно ценно умение передать в цвете выразительный жест, лаконично подчеркнуть характер костюма положением рук, их цветографической пластикой. В итоговых этюдах необходимы простота исполнения, силуэтная значимость рук.

ПОЯСНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

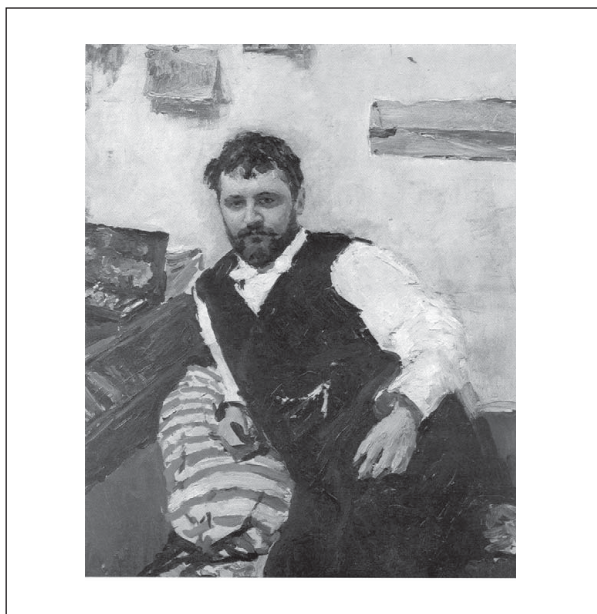
1. Поясное изображение человека как жанр живописи

В истории изобразительного искусства живописным поясным изображением фигуры человека отведено особое место. Яркие примеры данного жанра живописи встречаются нередко. Выразительность поясных изображений фигуры человека (ил. 22–24) поражает как в станковой портретной живописи, так и в произведениях иного рода, например в иконописи.

Стремление познать окружающий мир, понять эпоху, страну, народ, его духовные ценности через отдельную личность привело пластические искусства к широкому развитию жанра портрета. Что же послужило причиной

выделения именно живописных поясных изображений фигуры человека в столь богато развившийся жанр, ставший поистине классическим? Ответив на этот вопрос, можно отчетливо представить как скрытые возможности, так и трудности жанра.

Первое обстоятельство. Поясное изображение фигуры человека, как объект творчества, кроме пластической выразительности отдельных частей лица, рук, плечевого пояса, того или иного костюма, представляет большой интерес для художника сложной взаимосвязанностью деталей, которая в каждом конкретном случае по-своему обуславливает появление выразительной «большой формы» или, другими словами, придает живописному изображению особую цельность и значительность. Изображение головы без зримых связей с фигурой



22. В. Серов. Портрет художника К.Коровина

человека при всех мимических, психологических и других ее характеристиках, при своей пластической экспрессивности не дает художнику всех тех возможностей для более полного раскрытия образа, которые несет в себе изображение полуфигуры человека. В то же время изображение всей фигуры в большинстве случаев переключает внимание зрителя, да и усилия художника на более общие пластические задачи, и поиск собственно портретной характеристики отступает на задний план.

Второе обстоятельство. В поясном изображении человек как бы выдвинут на первый план, он и только он занимает внимание зрителя. Однако здесь существует бесконечное множество композиционных, колористических решений с большим разнообразием смысловых акцентировок. Это многообразие вариантов, встречающееся в произведениях искусства, объясняется тем, что в каждом случае художник обращается не просто к внешнему облику человека, к его «оболочке», а стремится через нее выразить определенную образную идею. Стремление увидеть и суметь выразить эту идею и приводит художника к тому или иному образному решению своего произведения (приложение 16).

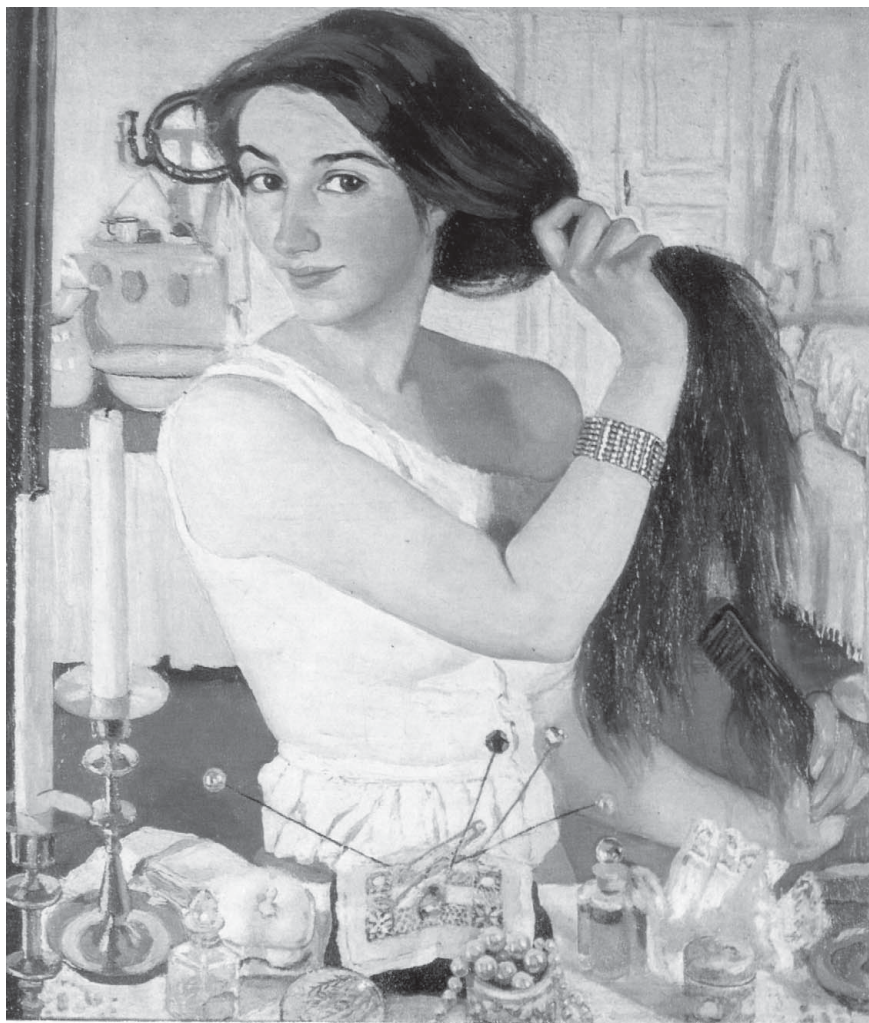
2. Методика исполнения поясного изображения человека

Работу над живописным этюдом полуфигуры рекомендуется начинать с разработки эскизных вариантов композиционного решения. Основное требование при этом состоит в создании не большого по размеру, а следовательно, не отнимающего излишне много времени для исполнения эскиза, передающего общий пластический, колористический, светлотный строй постановки.

Допускается несколько упрощенное или, лучше сказать, обобщенное по рисунку изображение, без ненужной детализации, увлеченности частностями. Плодотворным представляется поиск различных композиционных вариантов одной и той же постановки. Это развивает композиционное мышление пластическими образами, творческую фантазию, позволяет преодолеть однообразие в учебных работах, приводящее к общей пассивности и даже рутинности восприятия натуры.

Изменяя масштабность изображения, как бы раздвигают границы картинной плоскости, что позволяет каждый раз по-новому воспринимать объект изображения. Фигура модели рассматривается как определенный смысловой знак для постижения образной сути будущего этюда. Разнообразные трактовки постановки должны быть подкреплены соответствующим перенесением цветовых, светлотных, пластических акцентировок согласно намеченному в эскизе композиционному строю. Особую (доминирующую или подчиненную) пластическую роль в каждом случае играют голова модели, ее руки, плечевой пояс, костюм, элементы фона и т.д. Если, например, в работе одно внимание в основном сосредоточится на голове и руках модели, то в живописи другого большее внимание будет уделено собственно костюму.

Успех работы зависит также в значительной мере от выбора угла зрения на постановку, что очень важно для достижения наибольшей выразительности живописного этюда. Изменение точки зрения диктует выбор нового формата листа, новой трактовки всей постановки, нового масштаба изображения, т.е. в итоге поиска рождается каждый раз новый пластический образ. Развитие способности мыслить образно, цельно выражать на бумаге

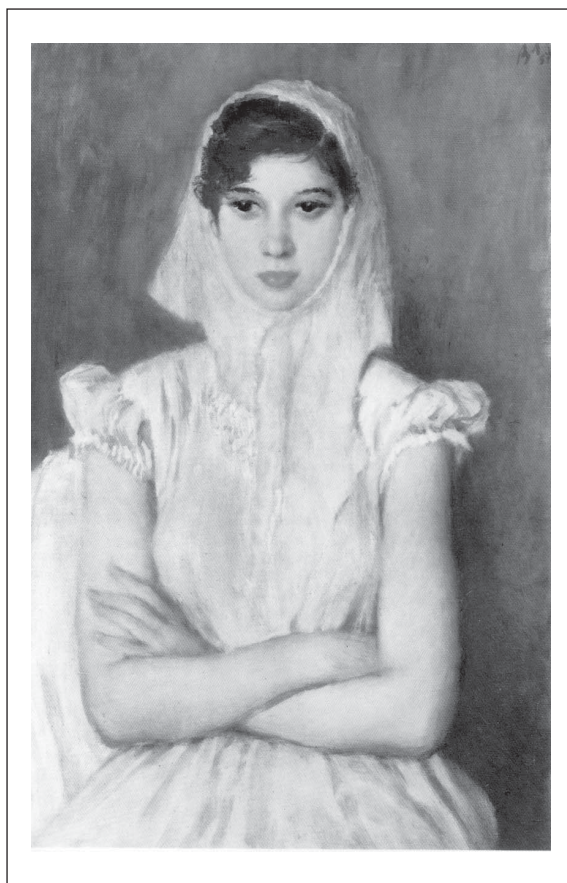


23. З. Е. Серебрякова. *За туалетом*

композиционную идею дает в дальнейшем положительные результаты в длительном этюде. Кроме таких подходов к работе над эскизом, как выбор масштаба листа и изображения, угла зрения на постановку, следует особо обратить внимание на необходимость нахождения общего колорита постановки, ее светлотных отношений.

Ил. 23 — 24 подтверждают целесообразность на этапе эскиза не упускать из виду проблемы колорита, общей светлотности работы. Разнообразие постановок по цвету и характеру изображаемой модели вводит в широкий, практически неисчерпаемый круг композиционных решений.

Заканчивая рассмотрение эскизного этапа работы, следует сказать, что



24. В. Лебедев. Портрет девушки

отношение к эскизу должно быть предельно сознательным. Требование серьезного подхода к эскизу продиктовано всем дальнейшим творческим процессом. Здесь рождается художник, будущий создатель оригинальных творческих решений.

Переход от эскиза к этюду неоднозначен. Целесообразно наиболее точное перенесение положительных качеств эскиза в этюд. Однако на практике при наличии не всегда удачного эскиза переход к этюду можно рассматривать просто как пропорциональное увеличение изображения. Здесь возможна некоторая корректировка уже найденного решения, правда, в допустимых преде-

лах. Самое важное – не потерять композиционный строй эскиза. Проблема воплощения замысла эскиза в окончательный этюд слишком серьезна, чтобы ее можно было раскрыть в достаточно сжатой форме.

При работе над живописным этюдом поясного изображения фигуры человека целесообразно и очень важно изучить различные ступени творческой сложности, т.е. методически ограничить локальные пластические и другие задачи, для постепенного перехода от более простых постановок к сложным.

Необходимость рисунка «под живопись» не требует обоснования, но его характер нужно пояснить. Основ-

ная ошибка, которая обычно бывает в учебных работах на данном этапе (даже при наличии правильно взятых пропорций и решенной композиции листа) – это излишняя детализация, приводящая к ненужной дробности. Необходимо помнить, что подготовительный рисунок – лишь этап в работе над живописным этюдом, а не ее итог. Имея это в виду, П.П.Чистяков отмечал, что следует рисовать резко, без излишних подробностей, которые будут все равно замазаны при первой прокладке, что рисунок должен обладать ясными, взятыми в характере пропорциями и четким определением больших форм. Его же высказывание о том, что «рисовать надо грубо», должно восприниматься как предупреждение об опасности повредить дальнейшей живописи рисунком, чрезмерно самостоятельным и даже законченным.

Следует подчеркнуть, что в подготовительном рисунке, который характеризуется простотой, высокой степенью отбора самого существенного, главным носителем движения масс становится линия. Она дает возможность в полной мере ощутить правильный путь в нахождении гармоничной композиции листа, масштабного соотношения элементов постановки. Именно в подготовительном рисунке окончательно создается тот своеобразный каркас, строй (обобщенно намеченный в эскизе), на основе которого в дальнейшем происходит живописное освоение плоскости листа. На этом этапе закладывается принципиальная позиция автора, т.е. творческое видение и, если можно так сказать, «программируется» процесс зрительского восприятия создаваемого произведения. Значение подготовительного рисунка велико, так как во многом он определяет результат всей работы. Недаром, например, в Древней Руси роль

знаменщика, т.е. мастера, выполняющего подготовительное графление будущей фрески, считалась ведущей во всем коллективе художников, участвующих в росписи храма.

Начальные этюды поясного изображения фигуры человека целесообразно посвятить изображению головы модели с плечевым поясом, не изображая при этом рук. Такой промежуточный этап помогает осознать новые задачи и в то же время сильно не отличается от исполняемого ранее этюда головы. Разнообразие в эту постановку вносят прежде всего различные взаимоположения головы и плечевого пояса. Внимание должно быть обращено на общий силуэт, колористическую цельность изображения, пусть даже при определенной схематичности, нивелировке сугубо портретного, физиономистического. Эти же цели нужно подкрепить и большей работой в области портретной характеристики изображаемого лица. В приложении 17, б, г приведены этюды, в которых уже довольно явно намечена общая задача, уделено внимание пластике полуфигуры человека. Голова модели, несмотря на убедительность ее изображения, уже не мыслится без всей полуфигуры и является ее важнейшей частью, но воспринимаемой неотъемлемо от целого. При этом огромную роль играет пластика общего силуэта.

Но вот ставится задача включения в изображение рук модели, а при необходимости, продиктованной композиционным замыслом, всего торса и аксессуаров окружения. Не повторяя уже сказанное об эскизе, нужно лишь отметить его возрастающую роль по мере усложнения заданий, придания им той или иной условности.

После освоения начальных навыков на первый план должен выйти сам живописный образ человека с его внут-

ренным психическим состоянием, характером, манерой держаться, т.е. со всем тем, что в совокупности должно передать изобразительное искусство. Конечно, некорректно требовать в непродолжительной по времени постановке решения глубоких образных проблем, но все же по возможности следует попытаться уже на данном этапе приблизиться к образному решению.

Этюды в приложении 17 характеризуют данный этап работы. Здесь нужно отметить, что общий колористический и светлотный строй этюдов помогает выявлению главного в изображаемом человеке. Этому служит и высокая степень обобщенности, что придает образу поэтичность и определенную недосказанность. Образ усложняют и мягко тающие в пространстве черты лица модели, и тонко переданные градации цветовых и светлотных пятен. Простота, свобода, естественность позы дополняют общее впечатление.

Этюд в приложении 17, в представляет собой интересное решение в части как собственно живописного языка, так и образной трактовки. Внутреннее состояние и характер модели переданы верно подмеченным положением рук. Но все это не несет в себе излишней увлеченности частностями, от этого не страдают ни артистизм, ни та кажущаяся легкость, с которой автор передает суть акварельной живописи холодновато-зеленоватого с богатством внутренних оттенков этюда. Этюд в приложении 22 характеризуется контрастным противопоставлением светлых и темных пятен тона белого, красного и серого цветов. Такому колористическому строю вторят силуэты основных масс изображения. Общая монументальность живопи-

си исключает ненужную здесь изощренность рисунка.

В ряде этюдов основной замысел может сводиться к выявлению психологического состояния изображаемого человека. Образ часто диктует некоторую жесткость в передаче отдельных частей фигуры (в частности, рук). Возможная графичность живописи вполне оправдана, так как помогает достичь большей выразительности, не нарушив при этом живописной ткани этюда. Результат такого подхода – ясное решение всего силуэта модели, который приковывает внимание зрителя к образному началу.

Особо следует обратить внимание на разнообразие решений рук моделей. В каждом случае экспрессивная поза модели не несет в себе ненужной надуманности, неестественности, которые так вредят живописи. Все это относится и к роли изображенных рук в общей пластике этюда полуфигуры человека. Здесь, естественно, возникают вопросы: какой должна быть мера обобщенности, чтобы не допустить дробности, потери цельности при изображении рук, а значит, и всей постановки; что существенное нужно подчеркнуть в пластике рук, от чего нужно отказаться и т.д. При этом нельзя упускать из виду, что в этюде нет изолированных друг от друга мест, а есть взаимоподчиненные участки живописи. Следовательно, писать отдельно лицо, отдельно костюм, отдельно руки модели нельзя, нужно всегда видеть перед собой всю работу. Руки модели должны помочь выявлению общего образного начала этюда. Они могут быть «говорящими», т.е. характеризующими человека, его душевное состояние не в меньшей степени, чем лицо.

В педагогическом наследии П.П.Чистякова мы найдем важное указание на необходимость работы над психологическим портретом. Под этим великий педагог и замечательный художник подразумевал ряд заданий на обостренное воспроизведение характера модели, которая ставилась в так называемой задумчивой позе. При этом этюд писался, по словам современников, в гамме, т.е. в колорите, настраивающем зрителя на созерцание, «вчувствование» в образ, во внутренний мир изображаемого человека. Так намечался логически выстроенный переход от простого портрета (индивидуального типажа) к более широкому художественному обобщению. Особое значение имел выразительный характер живописи, а не просто живописи, несущей лишь изобразительное начало, не одухотворенное поэзией образа. А отсюда еще и еще повышалась роль композиции.

В ряде этюдов происходит определенное абстрагирование от постановки, т.е. создание на ее основе живописного этюда, отмеченного усилением декоративности и значительной обобщенностью форм. При этом резко возрастает роль подготовительного эскиза, в котором согласно замыслу возможны светлотные, цветовые и даже пластические корректировки изображения. Подчеркиванием одних черт натуры и устранением других до зрителя можно донести свое прочтение постановки, развить фантазию, способность сочинить в известной степени колорит и даже образное состояние постановки. Однако такое подчеркивание при работе над подготовительным этюдом не должно переходить в шаржирование.

3. Особенности работы над этюдами

Особенности профессиональной работы художника прикладного искусства требуют усиления в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции.

Переход к декоративной живописи вызван необходимостью научиться «говорить» в живописи «языком» художника-прикладника. В приведенных примерах это видно достаточно наглядно. В этюдах будущие художники-орнаменталисты не должны отказываться от пластических возможностей, таящихся в облике модели. Значительное внимание уделено лицу и кистям рук, но при этом видно, что такой аспект работы, как выявление роли орнамента в системе живописного этюда, превалирует над всем остальным. Нарочито решенная статичность позы, чистый профиль головы и всей полуфигуры, острая композиция – все направлено на то, чтобы не мешать выявлению главного, а главное – это декоративное звучание всего живописного листа.

Воспитать у будущего художника-прикладника обостренное чувство декоративности, способность увидеть эту декоративность (ритмическую и цветовую выразительность, высокую степень обобщения при разнообразии решений орнаментальной трактовки) в окружающем мире и отразить ее в живописном этюде – вот конечная цель данного подхода.

Этюды, представленные в приложениях 17, а и 22, подтверждают сказанное. Выделим то, что их объединяет. Это прежде всего сложные цветовые решения. Работа с цветом стала доминирующей, вопросы пространственности и «лепки» формы отодвинулись на второй план. Задачи, с одной

стороны, несколько сузились, а с другой — приобрели более целенаправленный характер. Главными стали отнесенная плоскостность решения, повышенный интерес к декоративному звучанию цветовых пятен в живописи человека, во всей постановке. В композиционном строе значительная роль отведена орнаменту и орнаментальности различных элементов постановки.

В поясных изображениях фигуры человека, выполняемых будущими художниками-модельерами, должны быть переданы чувство эпохи (как современной, так и исторической), стиль костюма и его связь с обликом человека, ощущение объемной формы, конструкции, соразмерности (приложение 17, *а*).

Однако это не означает, что чисто колористические задачи вторичны. Тонкие цветовые сгармонизированные (часто два-три цвета) отношения, лежащие в основе этюда, определяют успех работы, но не являются самоцелью, не заслоняют остальные пластические достоинства. Важное место занимает

работа с моделью в современном костюме, так как именно с костюмом будет чаще всего иметь дело модельер. Существенную роль при этом играет выявление характерной позы, точно подмеченного движения.

Значение поясного изображения фигуры человека в подготовке художников-технологов состоит в выявлении соответствия того или иного костюма, окружающей среды данному человеку. Будущий художник учится мыслить конкретными художественными образами, а не отвлеченными формалистическими схемами. Вещь, костюм, в конечном счете вся среда оцениваются прежде всего с позиции их приложения к человеку.

Не следует в работе над живописью вообще и над поясным изображением фигуры человека в частности переносить центр тяжести на излишние логические построения. Невозможно переоценить роль эмоционального подхода. Недаром, когда И.Е.Репина спросили, о чем он думает во время работы над портретом, он ответил, что не думает, а волнуется!

ЭТЮДЫ ДРАПИРОВОК

1. Изображение драпировок в истории живописи

Выполнение этюдов драпировок имеет важное значение для выработки умения передать посредством живописи пластические свойства тканей, форму и характер различных складок в драпировках при изображении натюрморта, интерьера, манекена или человека в одежде как с учебной постановки, так и по памяти и представлению.

Складки тканей, изображенные в произведениях художников разных времен, называют драпировками. Точнее, складка – это изгиб поверхности ткани, возникающий вследствие ее непреднамеренного сжатия, а драпировка получается в результате преднамеренного образования складок путем укладки, накладки, сшивания и т.д., выполняемых с целью украшения. Говоря о драпировке, нельзя не сказать о рисунке складок, их пластическом выражении, закономерностях. На вид извивающиеся и не поддающиеся анализу формы складок имеют определенные закономерности, т.е. в некоторых условиях складки в драпировке образуются в определенном порядке, создавая интересные группировки, ритмические чередования, красивые линии, что открывает богатые изобразительные возможности для художника.

В истории мирового изобразительного искусства изображение драпировок всегда занимало одно из важнейших мест, а принцип их трактовки в разные эпохи у различных школ, направлений и отдельных художников служил одним из важнейших признаков стиля. Красота линии складок

в одежде использовалась художниками на разных ступенях развития стиля по-разному.

Можно вспомнить произведения художников древнего Востока, в которых складки в драпировках, покрывающих тело человека, трактовались в виде параллельных или радиально расходящихся линий независимо от позы и движения фигуры. Такой прием подчеркивал стандартность и застылость изображения и служил чем-то вроде орнаментального украшения.

Древнерусские художники-иконописцы мастерски владели законами цветного изображения. Широко известно их умение твердо проводить линии, наносить штрих-мазок, игравший большую роль в работе над композицией, и завершить работу энергичными мазками в складках одежды и нанесением орнамента. При этом штрих-мазок слегка выявлял или вовсе не выявлял объем, а дополнял линию в создании характера позы, движения фигуры. Изображение фигуры или плоское, или имело ограниченный объем (приложение 19).

Совершенно по-другому трактовали складки и драпировки художники античности, которые всегда определялись формой и движением человеческого тела. Искусное драпирование фигуры человека сводилось к тому, что драпировка не скрадывала фигуру, а делала ее формы осязательными и выразительными. У художников эпохи Возрождения изображение складок на драпировках было предметом особого внимания. Драпировка и складки были не только необходимым атрибутом изображения человеческой фигуры и всей сцены в целом, но и важным ком-



25. С. Боттичелли. Три грации. Фрагмент картины «Весна»

позиционным фактором. Художники эпохи Возрождения усиливали красоту и выразительность человеческой фигуры мягкими, изящными и вполне естественными складками на драпировках. В этом они могут сравниться с художниками античности, если не превзойти их (ил.25, 26). В последующие столетия драпировке нередко отводилась слишком важная роль. При определенной претензии на красоту складки в драпировке изображались изломанными, скомканными, расположенными самым неправдоподобным образом (ил. 27).

2. Основные формы складок, их цветовая характеристика и особенности изображения

Драпировка, являясь одним из самых выразительных средств в изобразительном искусстве, заслуживает серьезного изучения. Изучению драпировки, брошенной на какой-либо предмет или закрепленной на стенде в одной или нескольких точках и свободно ниспадающей вниз, лежащей на чем-либо, или драпировки, собранной в складки и закрепленной на манекене, должно уделяться большое внимание



26. Микеланджело, Иезекиль.
Фрагмент росписи Сикстинской капеллы

при выполнении живописного этюда с учебных постановок.

Для правильного изображения драпировки необходимо ясно представлять происходящие в ней динамические явления, уметь «прочесть» складки объемно-пространственной формы и перенести их в этюд с помощью живописных приемов.

Изучение структуры и образования форм складок в драпировке можно начать с наблюдения за направлением сил, прилагаемых к ткани. Складка на ткани образуется тогда, когда ткань занимает меньшую протяженность, чем ее собственный размер. Ткань сгибается, подчиняясь действующим силам в зависимости от ее физических свойств, т.е. материала, из которого она изготовлена, от характера структуры и толщины. Когда каким-либо способом препятствуют свободному растягиванию ткани в ширину или высоту, на ней образуются долевые или поперечные складки, а при одновременном сжатии в ширину и высоту образуются кривые складки.

Существуют три типичные формы складок по трем пространственным направлениям приложения сил относительно поверхности материала: прямые, образующиеся в результате сдвига материала в прямом направлении друг к другу; радиальные (лучевые), образующиеся в результате давления, направленного нормально к какому-либо месту на поверхности материала и располагающиеся лучами-радиусами от точки приложения силы; диагональные (косые), которые возникают, когда диагонально противоположные края материала сдвигаются так, что по направлению большей диагонали образуются параллельные складки.

Существующие в настоящее время многочисленные текстильные материалы, обладающие различной степенью

упругости, можно разделить на материалы, почти не изменяющие в драпировке площади своей поверхности, и материалы, которые могут временно растягиваться или сжиматься. К первым принадлежат ткани, ко вторым – трикотажные полотна. Они дают складки более округлой формы, чем ткани при тех же условиях динамического воздействия. Складка на материале всегда образуется в результате сжатия, но надо иметь в виду, что сжатие может быть или непосредственным, или косвенным, возникающим в результате растяжения в другом направлении.

Для драпировок используются ткани и трикотажные полотна. Ткани отличаются фактурой, т.е. они могут быть гладкими или ворсистыми, блестящими или матовыми, жесткими или мягкими, плотными или редкими и т.д. Ткани и полотна могут одновременно обладать рядом свойств. Эти свойства зависят от свойств волокон, из которых ткани и полотна изготовлены. Так, шелковые ткани очень мягкие и блестящие, шерстяные ворсистые, пушистые, матовые и т.д. Мягкие тонкие полотна хорошо драпируются, дают складки с мягкими изгибами, жесткие и плотные – складки с острыми, отчетливо выраженными углами. Все объемные формы драпировки представляют собой изгибы складок драпировки, направленные от лицевой стороны материала к изнанке и от изнанки к лицевой. При этом, рассматривая их, можно обратить внимание на то, что глубина складок к нижней части драпировки постепенно увеличивается, так как тяжесть материала придает им более крупный изгиб. Поверхность наибольшей выпуклости образует выступающие формы складок, а поверхность наибольшей глубины – впалые формы складок. Расстояние от впалой части до выступающей является и высотой, и глубиной складки.



27. Г. Курбе. Просеивальщицы зерна. Фрагмент

Цветовое оформление – одно из самых важных эстетических свойств тканей. В зависимости от способа колористического оформления ткани делят на одноцветные (гладкокрашенные) и многоцветные (набивные и пестротканые). Гладкокрашеными называют ткани, вся площадь которых окрашена в какой-либо цвет. Гладкокрашенные ткани по цвету могут быть оформлены в хроматических тонах (цвета спектра) и в ахроматических – от белого до черного цвета.

На зрительное восприятие цвета влияют многие факторы: контрастность, фактура тканей, спектральный состав светового потока, пространственность и «тяжесть» цветов и т.д.

Контраст изменяет как светлоту расположенных по соседству цветов, так и их цветовой тон. Так, ткани светлых тонов на темном фоне выглядят более светлыми, а темные на светлом фоне – более темными (светлотный контраст). Следовательно, при светлотном контрасте расположенные по соседству цвета подчеркивают, выделяют друг друга, а при тоновом контрасте дополняют друг друга.

Фактура, как особенность структуры поверхности тканей, существенно влияет на зрительное восприятие цветов. На тканях с блестящей лицевой поверхностью образуются сильные блики и большая игра светотеней, поэтому они особенно эффектны при ярком освещении. Например, на тканях с гладкой фактурой (сатины, атласы, креп-сатины и др.) цвета становятся более светлыми и яркими. На тканях с шероховатой фактурой (крепы, сукна, фланели, велюр-бархат и др.) цвета углубляются, т.е. становятся более темными. Ткани с такой структурой отражают лучи света рассеянно, поэтому и воспринимаются матовыми.

Естественный и электрический свет, обладая разным спектральным составом светового потока, по-разному влияет на цвета драпировки. Ткани, предназначенные для драпировки, при искусственном освещении заметно меняют свой цвет. Поэтому проверять цвет материала, выбранного для той или иной композиции, и подбирать его по тонам и оттенкам необходимо при электрическом освещении. При разном освещении драпировка дает всевозможные светотени. Например, при верхнем освещении складки кажутся мягче, а при боковом свете, усиливающим тени, они выглядят более глубокими.

Следовательно, светотени на драпировке могут образовываться в следующих случаях: при изменении положения освещаемой поверхности драпировки по отношению к источнику света или, наоборот, при изменении направления лучей света при неизменном положении освещаемой поверхности драпировки; при изменении силы источника искусственного освещения.

На зрительное восприятие тканей с печатным рисунком и с пестрыми мелкоузорчатыми рисунками влияют те же факторы. При этом действуют в основном те же закономерности цветоведения, что и для гладкокрашенных тканей. Однако имеются и особенности, обусловленные размерами, формой, цветом рисунков и орнаментов, а также характером их расположения на ткани.

При живописном решении композиции драпировок необходимо прежде всего продумать ритм, равновесие и пропорции сочетания цветов.

Цветовое решение может создать определенный ритм в композиции повторением одной и той же цветовой гаммы через определенные промежутки. Ритм тесно связан с содержанием

композиции и помогает выявить ее динамичность. Часто возникает вопрос о том, какую использовать композицию: симметричную или асимметричную.

При симметричном расположении драпировка размещается по обе стороны от центра (воображаемой оси), т.е. левая сторона является зеркальным отражением правой. Симметричная композиция драпировок статична, неподвижна, а поэтому ее используют крайне редко.

Асимметричное размещение придает драпировкам динамичность и позволяет создать больше разнообразных вариантов композиции. При этом композиционный центр может находиться по любую сторону от воображаемой оси. По существу, многообразие форм асимметрии свидетельствует о том, что художник, используя ее, получает неограниченные возможности для создания разнообразных вариантов решений.

Отдельно взятая цветная драпировка может быть прекрасной, однако в сочетании с другими цветными драпировками она может производить иногда неприятное впечатление. Поэтому при создании композиции драпировок нужно учитывать гармонию цветов.

Для учебных постановок с драпировками в основном используют четыре колористических решения: монохроматическое, тональное, контрастное и полихромное.

Монохроматическое решение композиции драпировок основано на использовании одного цвета различной интенсивности и глубины.

Тональное решение композиции основано на применении группы сходных цветов или их оттенков. Берется драпировка одного определенного цвета и дополняется драпировкой близких цветов и оттенков. В результате получается единая мягкая по сочета-

нию гамма красок драпировок, например голубовато-серая, розовато-сиреневая и т.д.

Контрастное решение композиции достигается противопоставлением одних цветов другим. При этом подбирают такие сочетания контрастных цветов, которые создают яркую, красочную гармонию, например фиолетовый, желтый, красный, зеленый, оранжевый, синий и т.п. Следует учитывать, что не всякий красный подходит к любому зеленому цвету и т.п. Подобрать красивое сочетание цветов – большое искусство. При контрастном решении композиции нужно обращать внимание на то, чтобы цвета, участвующие в ее создании, не были очень разными и одинаково яркими. Один цвет может быть главным, ведущим, а остальные могут его дополнять, обогащать. Применяя яркие, насыщенные цвета в композиции драпировок, следует также учитывать, что с ними очень хорошо сочетаются ахроматические цвета, смягчающие яркость и одновременно подчеркивающие сочность насыщенных цветов.

Полихромное, или многоцветное, решение композиции драпировок основано на сочетании трех, четырех и более цветов. При этом один цвет берется в качестве основного.

В основе любой композиции драпировок лежит ее тема, которая может меняться в зависимости от поставленных задач. Композиционное оформление драпировок осуществляется распределением или расположением ткани на стенде или манекене путем образования красивых и выразительных складок. При этом подчеркиваются фактура, цветовое оформление, пластические свойства и упругость ткани.

Предусмотреть все возможные варианты композиции драпировок не-

возможно, так как, решая композицию драпировки на стенде или манекене в соответствии с заданием, в каждом отдельном случае создают постановки, имеющие свои особенности.

Прежде чем приступить к созданию постановки, нужно просмотреть несколько кусков различных тканей, положив их на плоскость, повесив на стенд или стенку, наколол на манекен. Видя одновременно все ткани и сравнивая их, можно обнаружить различия в характере складок, проанализировать формы складок, изучить зрительный образ драпировки, «игру» узоров на поверхности складок. Целесообразно также поочередно рассмотреть куски самых различных тканей. При этом нужно сравнивать каждый раз две-три ткани. Таким образом можно понять, как резко различаются складки, образуемые разными тканями. Они могут быть крупными и мелкими, плавными и ломаными.

Приступая к изображению драпировок, нужно продумать, как скомпоновать рисунок на листе, уравновесить изображение с «пустотами» листа.

Равновесие в композиции достигается равномерным распределением ее элементов слева и справа, сверху и внизу. Однако это не означает, что рисунок должен располагаться симметрично. Например, рисунок висящей драпировки будет убедительнее, если внизу оставить больше свободного места. В этом случае «пустоты» листа композиционно закономерны. Для передачи впечатления тяжести драпировки, расположенной на горизонтальной плоскости стола, композицию целесообразнее сместить немного вниз. Только добившись цельности видимого образа драпировки, мысленно уравновесив ее массу с форматом листа, можно перейти к живописному этюду.

В живописном изображении драпировок для передачи световых и цветовых отношений основным будет мазок. Чтобы создать на листе впечатление объемности драпировки, необходимо выяснить, как распределяется светотень на ее поверхности. Поверхность драпировки, повернутая к источнику света, освещена, а поверхность, на которую не попадают лучи света, остается в тени. Поэтому мазки, нанесенные на лист пастозно на освещенной части и прозрачные в тени, усиливают впечатление пространственности. Различный характер мазков делает их одним из основных средств выразительной передачи объемных форм в изображении драпировок и складок на тканях. С помощью мазка можно передавать тон, фактуру, объем, движение, формы складок и решать объемные признаки формы. Характер нанесения мазков следует согласовывать с формой складок на драпировках. Это не только поможет более успешному выявлению формы, но и будет способствовать подчеркиванию фактуры драпировок.

Итак, если в графическом изображении драпировок основными изобразительными и выразительными средствами являются линия, штрих, пятно, то в живописном изображении ими будут темные и светлые цветовые пятна – плоскости (мазки) на светлом или темном фоне листа.

Каждая драпировка, имея ту или иную цветовую характеристику, обладает и определенной светосилой, т.е. тоном. Работая над этюдом драпировки, передавая ее объемность и материальность на плоскости изображения, очень важно правильно найти цветовые и тоновые отношения. Неточность в работе с натуры приводит к нарушению цельности цветовой гармонии и колорита.

Прежде чем приступить к живописному этюду на больших листах, необходимо исполнить кратковременные этюды (форэскизы), в которых определяются формат, композиция этюда, общее колористическое решение.

Кратковременные этюды (форэскизы) развивают цельное видение, позволяют не отвлекаться на изображение деталей в ущерб целому. После того как в таких этюдах достигнуты определенные результаты, можно приступить к выполнению основного этюда на большом листе, определяя при этом самые темные и самые светлые участки композиции. Этюд драпировки лучше всего начинать с самого темного, что не позволяет перечернить этюд.

Иногда можно пользоваться тонированной бумагой, что придает этюду объединяющий все цвета общий цветовой тон и создает единую гамму композиции. Живописное изображение драпировок выполняется обычно за один-два сеанса.

В изображении складок важно обратить внимание на распределение светотени. Как уже говорилось, выступающая часть (гребень) складки будет более освещенной, ее углубление или дно – наиболее затемненным, а переход от выступающей части к углублению даст полутень. В живописи иногда допускается ошибка в изображении складок, когда гребень складки делают сильно разбеленным, а углубление затемняют черной или темной краской. В действительности в глубине складок (на что также обращал внимание Леонардо да Винчи) материал обретает свой истинный цвет, так как свет, отраженный от освещенной части, падает на неосвещенную. Если, например, находящаяся в тени красная поверхность освещается отраженным красным светом, она будет насыщенно красной, а не черной.

Примеры студенческих этюдов драпировок приведены в приложении 20.

3. Изображение складок на фигуре человека и манекене

Одежда, облегающая человеческое тело, должна показывать, что под ней находится. Это, пожалуй, одна из основных задач при изображении одетой фигуры человека. Чтобы ее решить, необходимо правильно изображать складки. Для понимания роли драпировки при изображении одетой фигуры можно рассмотреть прекрасные рисунки Леонардо да Винчи или зарисовки с античных и римских скульптур. В этих работах убедительно и наглядно раскрываются пластическая связь одежды с человеческой фигурой, динамика и ритм драпировки.

Складки позволяют также передать движение фигуры. Если, изображая человека, написать его одежду без складок, этюд будет производить впечатление чего-то застывшего, одеревенелого, так как зрительный опыт очень четко отмечает соответствие складок той или иной позе, тому или иному движению человека.

Складки образуются каждый раз, когда человек изменяет позу, т.е. когда производит различные движения. Если стоять по стойке «смирно», вытянув руки по швам, то складок почти не будет. Но стоит поднять руку вверх, как рукав сожмется по длине под действием силы тяжести и появится ряд параллельных складок. При этом, если ткань грубая, сжатие будет незначительным и складки не очень заметными. Если ткань шелковая тонкая, то рукав упадет почти до плеча, образовав множество мелких параллельных складок. Если руку согнуть в локте, то с внутренней стороны произойдет сжатие, а с внешней – растяжение. В результате склад-

ки расположатся веерообразно. То же самое происходит, если согнуть ногу в колене: с внешней стороны брюки на колене натягиваются, не образуя складок, с внутренней стороны происходит сжатие и образуются складки.

Процессу формообразования, приемам изображения складок в одежде посвятил целую главу в своем трактате «О живописи» великий художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. Он предостерегал от поверхностного механического изображения складок, считая, что их изображение должно быть таким, чтобы под ними чувствовалось человеческое тело, чтобы они выражали позу и движение человека.

В работах великих мастеров хорошо показана зависимость складок от движения. В них действительно чувствуется под тканью одежды живое человеческое тело. При этом художники мало заботятся о красоте складок, они играют строго определенную роль, будучи подчинены форме и движению тела.

При изображении драпировок, наколотых на манекене, следует помнить о визуальном воздействии формы и линий складок на восприятие. Поэтому не случайно драпировка на манекене рассматривается как объемно-пространственная композиция с трех позиций: сзади, сбоку, спереди. С этих трех позиций форма манекена выглядит по-разному и так же по-разному располагаются на нем складки. Визуальное восприятие манекена с драпировкой аналогично восприятию скульптуры. Поэтому подобно тому, как хорошую скульптуру хочется обойти вокруг, чтобы осмотреть ее и полюбоваться ею, так и хорошо решенный по композиции манекен располагает к тому, чтобы увидеть его спереди, сзади или в профиль и изобразить посредством живописи в этюде.

Известно, что расположение ткани под углом 45° к нитям основы всегда дает пластическое, полное облегание формы, расположение ткани по основе или утку дает неполное облегание. Форма достигается в этом случае закладыванием в определенном порядке складок. Практически ткань можно укладывать на манекене в любом направлении. При этом расположение основных и уточных нитей самой ткани не имеет такого решающего значения. Главную роль здесь играет поиск наиболее красивого расположения пластических масс ткани, ведущего к получению художественно выразительной, гармонически построенной формы одежды. Наличие основных и подчиненных точек опоры формирует композицию драпировки на манекене так, что складки отходят от точки опоры в виде лучей или в виде волн или дуг в соответствии с закономерностями, характерными для драпировки, свисающей с двух точек опоры, находящихся на разной высоте, с тем отличием, что волны или дуги смещаются к точке опоры, расположенной ниже. В данном случае складки сначала падают вертикально, затем полого спускаются по направлению к нижней точке. В то же время на этой точке образуется новая точка опоры, от которой складки идут в противоположном направлении. Подобные формы образуют на манекене ступенчатую композицию драпировки.

Создание драпировки на манекенах начинается с поиска пластической выразительности ткани. Наброшенная или закрепленная на манекене ткань становится источником творческого поиска. Следует заметить, что при изображении драпировки, наколотой на манекене, посредством живописи нет смысла передавать складки подробно со всеми светотеневыми градациями, так как это будет лишь мешать цельно-

му восприятию образа того или иного костюма.

Будущему художнику по костюму нужно постоянно тренироваться в перенесении видимого образа драпировки на язык декоративного рисунка, изображая скупыми средствами, но с предельной выразительностью мягкие или ломаные складки различных тканей.

Изображая с натуры человека в одежде, нужно разобраться в причине образования каждой формы складок, сознательно представить себе, как должен вести себя материал в зависимости от позы или движения изображаемой фигуры человека. Увлечение изображением складок без учета находящейся под ними живой формы – наиболее частая ошибка в учебных работах. Писать нужно не все складки, а только те, что подчеркивают форму тела. Целесообразно сначала очень легко нарисовать фигуру обнаженной, стараясь разобраться и понять, как формы тела располагаются под одеждой, а уж затем писать одежду и складки.

Этим приемом особенно часто пользовались старые мастера. Леонардо да Винчи в своих подготовительных рисунках много внимания уделял зарисовкам складок. Наряду с поразительной живостью, детальной проработкой складок он передавал пластику фигуры или ее части.

«И действительно, драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно – изящного одевания и

окружения того члена тела, на который она наложена, а не ради того, чтобы сплошь заполнять освещенные выпуклости членов тела надутыми или выпустившими воздух пузырями. Я не уверяю, что нельзя делать ни одной красивой сборки, но пусть она будет сделана на той части фигуры, где члены тела между собой и телом собирают эту драпировку», – отмечал Леонардо да Винчи [46, с. 131–132].

Современная одежда дает большое разнообразие складок. Для передачи характера одежды необходимо научиться отбирать основные характерные складки, которые выявляют и определяют членение форм.

4. Этюды драпировок с орнаментом

Под орнаментом понимают узор, построенный на ритмически повторяющемся расположении элементов. В основе орнамента могут быть мотивы растительного и животного мира, геометрические фигуры и линии, изображение различных предметов.

Художники, создающие эскизы костюма или интерьера, должны владеть искусством изображения орнамента.

Выполняя живописный этюд, нужно уметь показать не только то, что применяемая для костюма или интерьера ткань орнаментирована, но и то, каков орнамент, его конфигурацию, колористическое и композиционное решение. Изображая орнамент на драпировках, нужно учитывать форму, которую драпирует ткань, форму складок, характер структуры ткани.

Объемность формы драпировки с орнаментом можно домыслить благодаря правильно изображенному направлению осей орнамента и границ складок в драпировке. С помощью ор-



28. В.И.Суриков. Боярыня со скрещенными на груди руками.
Этюд к картине «Боярыня Морозова»

намента можно добиться в этюде эффекта объемности драпировки. В этом случае надо внимательно проследить за изменением формы орнамента на рельефе складок. Иногда допускается некоторая условность в изображении

орнамента на драпировках или костюмах.

Для понимания методики изображения орнамента на драпировках и костюмах есть прекрасные примеры в произведениях великих мастеров.



29. Рембрандт. Флора

В них можно увидеть, как изображается орнамент на костюмах и различных предметах. Изучая работы таких выдающихся мастеров, как Рембрандт, Гольбейн, Ян Вермеер, И.Репин, В.Вас-

нецов, В.Суриков, А.Головин, можно составить ясное представление о характере орнамента, о фактуре ткани.

Творчество названных здесь и других мастеров дает возможность убе-

даться в том, какое значение всегда придавалось умению изображать орнамент на предметах, костюмах, драпировках художниками различных направлений и школ, жившими в разные исторические эпохи.

Изображение орнамента на тканях в произведениях художников Востока не подчинено законам перспективы. Можно долго и с интересом рассматривать изображение костюма с орнаментом, например, в произведениях выдающегося японского художника Утамаро. Идеализация прекрасного в изображаемом – творческое кредо художника. Фигура человека и костюм трактуются плоско, орнамент располагается свободно по всей плоскости костюма, только кое-где орнаментальный мотив как бы заходит в складки, а в основном не подчиняется изломам и изгибам ткани.

Произведения западноевропейских и русских художников дают прекрасный материал по методике изображения как самого костюма, так и драпировок с орнаментом, который передается чисто живописными средствами. Чередование мазков разного тона создает иногда четкость или видимость узора, хотя сам узор нигде не прорисован, и чем ближе его рассматриваешь, тем меньше его видишь. Если рассматривать «Осенний букет» И.Репина, «Гадалку» М.Врубеля или многочисленные этюды фигур В.Сурикова к картине «Боярыня Морозова», то видно, что орнамент на ткани дается живописными мазками. При этом получается иллюзия сложного точного узора, хотя проследить его невозможно (ил. 28).

Иное решение мы видим в таких произведениях, как «В мастерской художника» Яна Вермеера, «Брак в Кане» П.Веронезе, «Флора» Рембрандта. В них орнамент на тканях отчетливо нарисован и даже расчерчен.

В картинах «Флора» Рембрандта и «В мастерской художника» Яна Вермеера узорчатая ткань изображена с изменением формы орнамента на рельефе складок. В картине «Флора» удивительно тонко написана полосатая ткань на рукаве. Рука согнута в локтевом суставе, и ткань спадает, образуя крупные складки. Прекрасно переданы фактура ткани и характер орнамента (ил. 29). Энергичными крупными мазками прописан орнамент на рельефе складок свисающей драпировки в картине Яна Вермеера. Эффект объемности складок усиливается применением светотеней на орнаменте. При этом изменяются его формы на изгибе, рельефе складок.

Иное решение у П.Веронезе. Орнамент на белой парче костюма на мужской фигуре отчетливо расчерчен и построен на плоскости симметрично по отношению к средней линии тела. Никаких мелких изменений, которые всегда возникают при поворотах и на складках, не изображено. В орнаменте круг остается кругом, листья узора и все линии сохраняют геометрическую правильность очертаний. Сверху плоскость одежды с орнаментом перекрыта несколькими сильными тенями складок, т.е. орнамент нарисован как бы на плоскости (а не на объемной форме), да еще со складками. Этот метод можно с успехом использовать для изображения эскизов моделей одежды и драпировок.

ЭТЮДЫ ОДЕТОЙ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

1. Этюды одетой фигуры как учебное задание

«Изучать живопись надо непременно в связи с рисунком и по рисунку. Цвет, так же как и тон, должен ложиться по форме, в противном случае получается бесформенное нанесение краски» [47, с. 8].

При выполнении этюдов одетой модели встречаются определенные трудности, связанные с отсутствием опыта в построении форм человеческого тела.

«В основу всех упражнений по живописи и рисунку должна быть положена форма. Все виды изобразительных искусств имеют дело с пластической формой. Следовательно, в основу живописи и рисунка должно быть положено изучение законов изображения формы. Так как рисунок есть построение графическим путем формы на плоскости, то поэтому прежде всего необходимо овладеть рисунком, чтобы в дальнейшем на его основе и в связи с формой строить живопись» [47, с.12].

Изображение фигуры человека в костюме имеет важное значение при подготовке художников для текстильной и легкой промышленности. Этюды одетой фигуры помогают формированию профессионального мышления, развивают навыки самостоятельной работы.

К основным проблемам этюда одетой фигуры можно отнести композиционное построение, ритмические и пластические характеристики фигуры, живописное решение, связь фигуры с фоном, цветотональные и объемно-

пространственные качества постановки.

В процессе выполнения этюдов одетой фигуры изучаются законы живописного изображения костюма на фигуре человека, основные принципы трансформации натуры с учетом специфики специализации, последовательность и методика ведения этюда, что тесно связано с творческим освоением богатого наследия изобразительного искусства прошлого.

В истории мирового искусства изображение человека занимает главенствующую роль. Образ человека, его характеристика во многом решаются характером его костюма, особенностями связи костюма с формой фигуры. Костюм определяет профессиональную и социальную принадлежность человека, его характер. В то же время «в изобразительном искусстве верно нарисованная складка способствует живописи создаваемого образа: складкой на одежде художник выражает жест, функциональность движения, выражает последовательность изменения формы во времени» [38, с. 221].

Так, в произведениях В.Сурикова, А.Рябушкина, Б.Кустодиева, В.Васнецова используется народный костюм, который определяет характер исторической эпохи, выявляет художественный образ (приложение 23). В эскизах художников-модельеров и художников театра через костюм решается главная задача характеристики художественного образа. Примером служит театральное творчество А.Головина, А.Бенуа, Л.Бакста, К.Коровина, М.Врубеля, в котором сказалась тесная связь, единство всех проявлений индивидуальностей художников (ил. 30 и приложение 24). Эскизы костюмов для



30. А. Головин. Портрет артиста
Ф.И.Шалыпина в роли Бориса Годунова

театра часто несут в себе большую выразительность духовного содержания образов, где существенное значение имеют пластика фигуры, ее движение, жест, красота цвета, формы, орнаментации, определенная декоративная организация всего произведения. При этом необходимо отметить, что все эти грани единого художественно-образного мышления имеют прочную реалистическую основу. «Бесконечно разнообразна и неповторима жизнь, поэтому художник постоянно должен ее изучать» [48, с. 183].

При выполнении этюда одетой фигуры человека необходимо: найти композиционное решение, учитывающее распределение и ритм основных цветовых пятен; определить цветовое содержание постановки и ее связь со средой;

выявить формы цветом с учетом светотеневых отношений цветов и изменения цвета на свету и в тени, тональных отношений и отношений холодных, теплых и контрастных оттенков.

2. Методика выполнения этюда одетой фигуры человека

К целям и задачам этюда относится в первую очередь выявление взаимоотношений фигуры человека и среды через цветовые, тональные, ритмические и орнаментальные отношения. Работа над этюдом одетой фигуры предусматривает определенную последовательность в решении как проблемы соотношения пространственных форм и линейных характеристик костюма, так и проблемы сочетания цвета костюма с его фактурой.

Рассмотрим последовательность выполнения этюда.

Композиция. Выполнение подготовительного рисунка, основанного на наблюдении постановки и ее связи со средой, начинается с определения композиции листа. При этом важно учесть цветовое содержание постановки и пластику фигуры. В каждом конкретном случае существует большое количество вариантов решения. Из них необходимо выбрать наиболее оптимальный, в котором основные формы фигуры и цветовые массы взаимосвязаны и создают определенные ритмические соотношения.

«Проблема цельности композиции, связи и взаимозависимости всех ее элементов неразрывно связана с задачей неповторимости бесконечного разнообразия этих элементов. Ничто в композиции не должно повторяться. Ни величины, ни пятна, ни интервалы – «паузы», ни типы, ни жесты. Все близкое, подобное должно либо объединяться в единое пятно

или силуэт, либо резко индивидуализироваться» [48, с.182].

«В однофигурной композиции композиционный центр, приковывающий сразу внимание зрителя, очевиден. Он является и смысловым композиционным узлом, узлом всех существующих связей. Все соотносится с фигурой человека. В большинстве случаев фигура находится в середине картинного поля или близко к ней, часто занимает почти все поле» [29, с.178].

Рисунок. После определения композиции фигуры на листе приступают к подготовительному рисунку. Сначала определяют движение основных масс фигуры, их оси, соотношения частей, силуэт, характер основных форм и линий складок костюма. «Чтобы сознательно рисовать одежду – надо разобрать ее, во-первых, с точки зрения покроя, то есть понять, повторяет ли она формы человеческого тела и насколько, или же это есть наброшенные на тело куски материи и т.д. Если повторяет, то надо уяснить себе, что представляет из себя, например, рукав, как он скроен и вшит, или – что такое воротник платья, каково его назначение и почему он такой именно формы. Во-вторых, надо разобрать, как сшита материя (ведь материя в основе своей есть поверхность), как облегает она тело человека и как в движении образуются определенные складки» [38, с.200].

«Подобно тому, как знание анатомии позволяет художнику свободно и правильно изображать во всяком положении и без натуры обнаженную человеческую фигуру, усвоение законов складок дает возможность так же правильно рисовать без натуры, по представлению, человеческую фигуру во всевозможной одежде, а в

рисовании с натуры руководствоваться разумным наблюдением и стремлением создать в изображении динамический образ» [38, с. 231].

Живопись. Постановка одетой фигуры всегда должна быть достаточно ясно построена по цветовым и тональным отношениям как фигуры, так и тона. В колористическом решении этюда большую роль играют холодные и теплые оттенки, основной тон постановки.

«Художник-колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, который находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть, или какой он большому числу людей кажется. Объективный колорист так же редко встречается, как и беспристрастие» [49, с. 447]. «Мало того, что составить верный тон, надо его умело нарисовать на холсте, чтобы он верно выражал свое назначение в этюде» [50, с. 86].

Естественно, работая над цветовым решением этюда, необходимо разбирать каждый составляющий постановку цвет, находить в нем все нюансы. Чтобы сохранить цельность этюда, необходимо следить за характером силуэта всей фигуры и колористической взаимосвязи ее с фоном.

«Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на вашу работу, разницу наблюдайте и доводите до полного сходства не одной силой, а гармонией. Непроверенная работа – всегда не вполне точна» [26, с.189].

«Колорит не есть тот поверхностный блеск красок, неразлучный со светотенью. Сущность колорита состоит в умении угадать краски, из которых состоит данный цвет» [51, с.113]. «Следует долго искать краски, из которых состоит предмет, и, на-

шедши их, писать, не мазать, рисовать и лепить» [51, с. 110].

Все задания первого года обучения выполняются акварелью на $\frac{1}{2}$ листа бумаги. Перед каждым длительным этюдом следует серия кратковременных односеансных этюдов, в которых студенты в экспрессивной манере стремятся зафиксировать на изобразительной плоскости свои непосредственные впечатления от натурной постановки. Односеансные этюды исполняются в манере «a la prima», без предварительной подмалевки.

3. Особенности выполнения этюдов

Для художников-орнаменталистов программа второго года обучения имеет свои особенности при выполнении этюда одетой фигуры человека. Прежде всего эти этюды выполняются темперой или гуашью, возможно также их соединение. Особенности выполнения этюда одетой фигуры человека сводятся к следующему: работа над объемной формой не предусматривается, более того, производится некоторое уплощение формы, что приближает выполнение этюда к решению задач оформления текстильных изделий. Это декоративное начало есть в произведениях как станкового, так и прикладного искусства.

Выполнение этюда одетой фигуры начинается с работы над небольшими по размеру набросками — форэскизами, в которых решается задача композиционного, колористического и орнаментально-ритмического содержания постановки. Размер и формат определяются для каждого конкретного случая, выполнение должно быть предельно лаконичным, опреде-

ляющим лишь самые основные формы фигуры и обобщенно решающим большие цветовые отношения фигуры и фона.

После этого выполняется подготовительный рисунок, а затем с использованием наиболее удачного форэскиза решается основной лист, в котором кроме найденного в форэскизе определяются цветовой строй фигуры в среде, ритм, разрабатываются основные цветовые массы, определяется характер цветовых и тональных акцентов.

Целесообразно последовательное выполнение следующих заданий:

этюда фигуры человека в одежде на белом фоне, в котором выявляются пластические свойства костюма, его силуэт и связь с листом (приложение 21, б);

этюда фигуры человека в одежде без орнамента на фоне гладкокрашеных тканей, где определяется колористическая и тональная связь фигуры и фона (приложение 21, в, г);

этюда фигуры человека в одежде с орнаментом на фоне гладких и орнаментированных тканей, в котором решается колористическая и орнаментальная взаимосвязь фигуры и фона (приложение 21, а).

Для художников-модельеров программа второго года обучения предусматривает задания, в которых большую роль играют пластика костюма, форма крупных масс, цвет костюма, а также колористическая связь фигуры и фона. Решение костюма и выявление его формы через цветотональные отношения — основная задача постановки. Все задания выполняются в основном акварелью.

1. Сначала выполняются наброски кистью без предварительного рисунка карандашом. В набросках определяются основные цветовые массы

фигуры, светотень, связь с белым листом или фоном, силуэт. При этом необходимо обращать внимание на особенности колорита костюма, его общую тональность. В постановке фигуры на белом фоне большое значение имеют читаемость силуэта, ясность движения, ритмичность основных масс. В этюде с такой постановки нужно обращать внимание на объемно-пространственное решение, светотень в основных цветовых формах фигуры, на различные характеристики связи силуэта фигуры с фоном, границы которого могут быть четкими и резаными или мягкими и почти исчезающими.

2. Выполнение основного листа начинается с предварительного рисунка, в котором уделяется внимание движению основных масс фигуры, характеру костюма, его взаимосвязи с фигурой, своеобразию пластики костюма, ритму складок для выражения движения фигуры и отдельных ее частей. При этом нужно различать основные наиболее глубокие складки и вспомогательные, характер которых зависит от особенностей пластических свойств ткани костюма. В рисунке определяются также характер силуэта фигуры, положение головы, рук и ног, пропорции модели с учетом перспективных сокращений.

3. Цветовое решение задания заключается в определении основных цветовых и тональных отношений костюма, головы, рук, ног, в прора-

ботке формы складок, нахождении связи фигуры с фоном или белым листом. В последующих заданиях необходимо выявить пластические и колористические свойства тканей, характер орнамента костюма и отдельных его аксессуаров. Работая над цветовым решением этюда, нужно также уделять внимание характеру светотени и колебаниям холодных и теплых оттенков в различных частях фигуры, что определяется особенностями освещения. При выполнении этюда фигуры всегда есть возможность отбора наиболее характерных качеств натуры, что выражается как в композиции (размещение основных масс, выражение движения) и рисунке (поиск взаимосвязи пятна и светотени), так и в цветовом решении. В конце выполнения этюда обращается внимание на художественную цельность изображения и колористическую взаимосвязь отдельных его частей.

При выполнении этюда фигуры человека в одежде необходимо обратить внимание на то, что поиск цвета предусматривает активное творческое мышление. Здесь значительную роль играют характер постановки, ясность и определенность задач, отбор оптимального варианта. При этом чем больше практического опыта, тем лаконичнее будет художественное мышление, точнее определение оптимального композиционного и цветового решения.

ЭТЮДЫ ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

1. Роль живописи обнаженной модели в становлении художника

Из истории искусств мы знаем, как часто встречается изображение обнаженной человеческой фигуры в скульптуре, живописи, графике и в других видах искусства, включая и декоративно-прикладное. Образы героев, воинов и воительниц, богов, нимф и просто людей у греков и римлян, прекрасные персонажи многих картин, фресок и скульптур эпохи Ренессанса, произведения разных жанров последующих веков дают много великолепных примеров изображения обнаженного тела (ил. 31, 32). Попробуем представить себе изобразительное искусство без этих произведений и убедимся в том, что это невозможно так же, как невозможно представить лето без солнца, землю без деревьев и трав. Действительно, без этих произведений мы не мыслим себе изобразительного искусства. Есть много объяснений тому, что человек всегда находится как бы в фокусе искусства. Изучение обнаженной модели проходит в курсах рисунка, живописи и пластической анатомии. Получая при рисовании основные понятия и навыки изображения фигуры человека, мы усваиваем пластические особенности сложнейшей формы, конструктивные и пропорциональные закономерности, особенности динамических связей различных масс (частей) человеческой фигуры, работу мускулов, костяка, их функциональную соприращенность и соразмерность при раз-

личных движениях и положениях. Но рисунок, имеющий ряд очень важных изобразительно-выразительных качеств, не может передать богатство колористического содержания модели, ее цветовую пластику и многие индивидуальные особенности. Живопись, обладая таким мощным фактором воздействия на человека, как цвет, имеет преимущества в эмоционально-выразительном образном отражении. Если рисунок больше связан с конструктивно-эстетической основой изображения, то живопись связана с чувственно-зрительной сущностью цветового выражения.

Для художников прикладного искусства, в том числе модельеров и орнаменталистов, умение изображать фигуру человека в различных состояниях, движениях, костюмах имеет не меньшее значение, чем для художников других направлений. Это важно не только потому, что умение изображать фигуру человека представляет собой определенное и необходимое звено в эстетическом воспитании и обучении художника, но еще и потому, что в профессионально-изобразительном плане будущие художники должны хорошо владеть графическими и живописными основами изображения обнаженной и одетой фигуры человека.

Художники-модельеры, прежде чем создавать костюм в материале, реализуют первоначальные замыслы в эскизах. Это могут быть рисунки, цветные графические и живописные изображения человека в костюме. Замысел костюма, его творческая разработка всегда связаны с типизированным образом человека. Костюм в сочетании с человеком – сложная объемная форма, он, как скульптура, должен быть интересным и



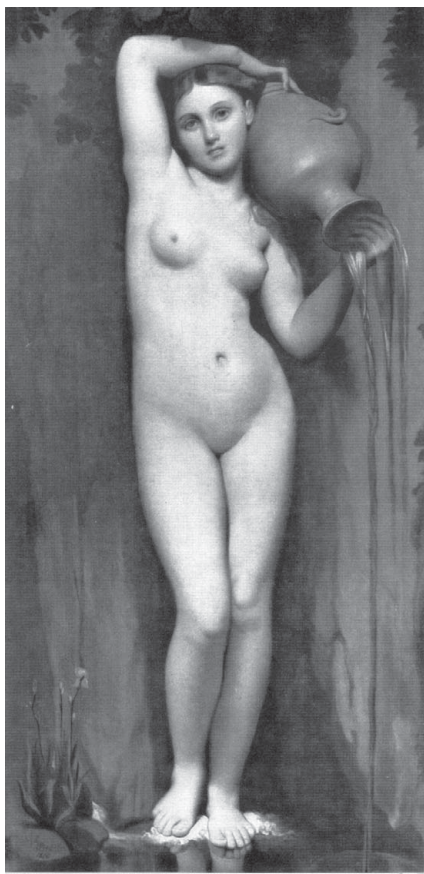
31. Джорджоне. Спящая Венера

выразительным при рассмотрении с разных точек зрения. Автор должен это хорошо представлять и уметь изобразить в соответствии со сложной анатомической и пластико-динамической структурой человеческой фигуры, а также с конкретным выражением характерных типизированных особенностей человека (например, брюнет, блондин, бледный, румяный, загорелый, веселый, серьезный, молодой, старый и т.п.). Таким образом, работа по представлению почти всегда связана с изображением фигуры. Человек здесь предстает и обнаженным, и одетым так, как это необходимо художнику для выполнения замысла.

Цельность и цветовое восприятие натуры создаваемого изображения — важные качества живописца. Это значит, во-первых, что при всем многообразии компонентов, в которых каждый раз предстает натура, они связаны определенным состоянием (солнечно,

пасмурно, комната, пленэр и т.п.), во-вторых, есть главные и второстепенные компоненты (в цвете тоже) и, в-третьих, что из множества составляющих надо взять главные и сделать нужные акценты. Отпечаток состояния ложится на все и настраивает цвета натуры в определенной гармонии, определенном тонально-цветовом ключе. Это особенно сложно отражается на постановках с обнаженной моделью и делает живопись с подобных постановок одной из сложнейших в учебной работе.

Выполняя этюды обнаженной модели, мы учимся видеть и выражать состояние, ведущую цветовую гамму, сложность тонально-цветовых переходов, тончайшие отношения различных компонентов. Все увиденное и взятое в нужной гармонии необходимо подчинить главному — изображению человека. Если при выполнении этюда пейзажа легче добиться состояния



32. Ж.О.Д.Энгр. *Источник*

и цельности изображения, то при работе с обнаженной моделью в условиях мастерской это становится сложной проблемой.

Цельность видения, умение отбирать нужное, способность к художественному обобщению связаны с уровнем художественной культуры художника, вкусом, особенностями индивидуального восприятия и др. В процессе учебной работы по живописи и особенно в таких сложных заданиях, как живопись обнаженной модели, они подвергаются серьезным испытаниям и совершенствуются.

Многие, конечно, помнят «Обнаженную» О.Ренуара (приложение 25) из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина, этюды обнаженных натурщиков и картину «Явление Христа народу» А.Иванова (ил. 33). Когда на эти произведения смотрит не просто зритель, а зритель-художник, его не может оставить равнодушным сложность и красота живописи, многообразие нюансов цвета и в то же время цельность, гармония, соподчиненность всех цветов. В «Обнаженной» О.Ренуара множество оттенков розового и золотистого цветов сплавлены пронизывающими все голубовато-зелеными. А этюды обнаженных и персонажи картины А.Иванова! Как удивительно передана пленэрность цвета в определенном состоянии, какое мастерство в изображении обнаженного тела, какая взаимосвязанность контрастирующих теплых и холодных цветов!

2. Методы и техника живописи обнаженной модели

Иногда начинающие живописцы полагают, что живописное изображение обнаженной модели связано с тем, что, нарисовав ее, надо затем подобрать «телесный» цвет и раскрасить им рисунок. Это, конечно, наивный взгляд на живопись обнаженного тела. Такого цвета не существует. Одну и ту же модель (натура) можно написать разными оттенками цветов (если это делает один и тот же автор) в зависимости от окружения, освещения, т.е. тех условий, в которых находится модель. И это будет выглядеть верно. Можно проделать несложный опыт, который убедит своей наглядностью.

Учебную постановку, рассчитанную на спокойный дневной свет в мастерской, осветим с одной стороны ис-



33. А. Иванов. Этюд обнаженных фигур к картине «Явление Христа народу»

кусственным источником света (электrolампа с рефлектором), излучающим теплый свет (золотистый, оранжевый), и увидим, что тело с одной стороны все как бы загорится золотом, а полутона и тени станут контрастно-холодными. Если источник света заменить холодным, все будет наоборот. Для того чтобы это написать, придется работать голубыми, синими, зелеными, оранжевыми, желтыми, красными, и «телесным» цветом здесь не обойдешься. При обычном комнатном состоянии дело обстоит гораздо сложнее. Но и здесь, хотя и не так явно, как в нашем опыте, разные рефлексы от освещения, цвета потолка, стен, пола, окружающих предметов (драпировка, мебель), возникающие контрасты влияют на цветовую характеристику мо-

дели. Приходится находить необходимые оттенки различных цветов и в то же время не распестрить, не раскрасить, а написать модель, т.е. исполнить этюд модели в определенных отношениях.

Кроме влияния окружения и освещения на цветовое состояние натуры самого пристального внимания требует и присущая самой модели цветовая характеристика. Все это, естественно, проявляется вместе, а не порознь. Одна модель более розовая, другая золотистая, третья перламутровая и т.п. Одинаковых моделей не бывает. У каждой, образно говоря, свой цветовой строй, хотя разница, в общем, часто и не велика. Ну а типаж моделей всегда различен и по-своему характерен. В живописи это выражается как

определенная портретность, мимо которой нельзя пройти, изображая обнаженную модель. В обычных условиях (мастерская) цвета, присущие модели, неярки, сложны, сближены. В изображаемой модели нет и явно ахроматических цветов, т.е. черного и белого. Однако в предметах учебной постановки ахроматические цвета могут встречаться. Иногда они бывают необходимы, являясь как бы камертонами светлоты цветовых тонов, а также своеобразным мериллом общего светлотного состояния постановки. С белым и черным удобно сравнивать любой тон. Очень важно видение общего светлотного состояния изображаемой постановки.

Большое значение имеют предварительные этюды, которые рекомендуются выполнять перед длительной работой. Они не только позволяют сделать некоторые нужные выводы в отношении общего светлотного и цветового строя этюда, но и дают некоторые ответы на вопросы композиционного решения. Размер предварительных этюдов небольшой (около $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{8}$ листа). Формат выбирается в соответствии с начальной оценкой постановки (квадрат, прямоугольник с нужным соотношением сторон). Всякая работа с натуры начинается со зрительной оценки. Как лучше сделать? И прежде всего возникают вопросы компоновки: какое пространство нужно охватить, как будет располагаться обнаженная модель относительно главной вертикали (левее, правее и т.п.), какого размера будет фигура по отношению к тому пространству, которое заключается в картину (этюд). Возникнут и другие вопросы. Чисто умозрительно на них ответить невозможно. Они решаются в конечном счете практически. При этом надо иметь в виду, что на один вопрос может быть несколько ответов. Что

лучше, познается в сравнении. Поэтому и выполняются поисковые этюды (форэскизы), каждый раз выбирается необходимый формат и компонуется этюд.

Если модель стоит, то наиболее вероятный формат – прямоугольник, где $h > a$; если модель сидит, возможен квадрат или что-то близкое к квадрату, где $h \approx a$; если модель лежит, то $a > h$ (a – основание, h – высота картины). Однако подобные определения не категоричны, так как может быть так, а может быть и не так. Авторский замысел и художественно-образная выразительность подчас требуют решений, которые могут находиться как бы в противоречии с элементарной логикой.

В качестве примеров разных композиционных решений можно вспомнить произведения известных мастеров. Для «Спящей Венеры» Джорджоне выбран формат прямоугольника с основанием, значительно большим высоты. «Даная» Рембрандта скомпонована на плоскости, близкой к квадрату, но основание также несколько больше высоты. Назовем прямоугольники, приведенные в первом и втором случаях, горизонтальными. «Святой Себастьян» Тициана изображен на прямоугольнике вертикального формата, где высота значительно больше основания. А обнаженная, надевающая туфельку, у В.А.Серова заключена примерно в квадрат со срезанными углами (получается неправильный восьмиугольник).

Форэскизы выполняются быстро, при этом не следует вдаваться в подробности, в выписывание деталей. Задача – компоновка основного, общее выражение колористического состояния. На плоскости выбранного формата набрасывается нужного размера модель, определяются место и размер модели относительно картинной плос-

кости (картинного пространства). Набросок для живописи можно сделать карандашом или кистью слабой насыщенности краской. Когда выполнен ряд форе́скизов и стало ясно, что получены ответы на поставленные на этой стадии вопросы, можно переходить к работе над длительным этюдом.

Пока говорилось о вопросах, которые являются общими для любой учебной живописи, независимо от того, какими красками в дальнейшем будет выполняться работа. Для работы акварелью используется бумага, для работы темперой применяются бумага, картон, холст. Бумага для акварели не требует, в общем, никакой сложной подготовки. Ее слегка промывают водой с помощью мягкой кисти значительного размера или флейтцем. Подсохнувшая бумага выравнивается и немного натягивается. Для работы над форе́скизами не требуется даже и этой несложной подготовки, кроме небольшой промывки. Акварельные длительные этюды могут выполняться по сухой и мокрой (влажной) поверхности. Если при работе «по-сырому» плоскость картины располагается под небольшим углом к вертикали, то при работе «по-сырому» она почти горизонтальна и находится примерно на длину руки ниже глаз работающего. В этом случае окрашенная вода меньше скатывается вниз, влага дольше сохраняется. Разные технические приемы позволяют получать некоторые живописно-выразительные эффекты в соответствии с характером постановки (натуры) и художественным замыслом. Примером работы «по-сырому» могут быть многие работы известного акварелиста А.Фонвизина.

Рисунок для темперной живописи должен отвечать тем же требованиям, но может выполняться краской, санги-

ной, углем (реже карандашом) и при необходимости с прокладыванием теней и полутонов рисунка фигуры и некоторых предметов постановки каким-либо цветом. Живопись обнаженной модели — всегда волнующее событие. Эти переживания, волнения перед чудом творческого труда закономерны. С этого каждый раз начинается работа в искусстве и ученика, и мастера, работа трудная, полная радости и подчас горьких переживаний.

После соответствующей подготовки, о которой уже было сказано, приступают к выполнению акварельного этюда обнаженной модели. Начинают с широкого прописывания (прокладывания) главных полутонов и сразу же к ним легкого и широкого прокладывания освещенных участков модели и аксессуаров. Это позволяет видеть и брать тона в отношении, и прежде всего светлое в окружении относительно более темного. Если говорят, что живопись в целом — определенные отношения разноокрашенного, темного и светлого, холодного и теплого, то это совершенно правильно. Без сравнения двух, трех и более цветовых и светлотных компонентов написать ничего невозможно. Цвет, нанесенный на белую бумагу, «звучит» по-иному, чем этот же, окруженный другими цветами.

Следует обратить внимание на некоторые относительные закономерности пигментации человеческого тела. Конечности (кисти рук, стопы ног) обычно более теплые и темные по сравнению с голенью, бедрами, предплечьями и плечами. Грудь и живот тоже несколько отличаются по цвету от других участков тела (живот более охристый, грудь часто имеет голубоватые и зеленоватые оттенки). Голова наиболее контрастна по светлоте и цветовым тонам. Для живописца это наиболее выразительный объект в пор-

третьей характеристике изображаемого человека. Писать голову приходится с особым вниманием, но не отдельно от всего, а вместе и в отношении. При цветовом богатстве обнаженного тела различия оттенков очень деликатны. Все отличается на чуть-чуть и связано цельностью цвета тела и единством состояния. В условиях освещения мастерской (дневной свет) сильно контрастирующие насыщенные тона обычно присутствуют в окружении. Цветовая цельность обнаженной фигуры представляет значительную сложность в учебной живописи, но как раз в этом отчасти и заключается ценность выполнения учебных этюдов с обнаженной модели.

Любой, даже очень мало развитый глаз различает цвета палитры, локальные краски, но для живописца этого мало. Он должен видеть различия очень близких по цветовой характеристике тонов, тончайшие цветовые и светлотные градации. Именно поэтому интересны постановки (натюрморты, интерьеры, постановка с фигурой человека), построенные на сближенных отношениях.

Итак, сделав в этюде главные широкие прокладки цветом и сгладив первоначально основные цветовые и светлотные отношения, можно постепенно, работая цветом, добиваться более правильного изображения формы, выражения характерных особенностей фигуры, аксессуаров, постановки в целом. При этом не нужно стараться заглаживать мазки, нивелировать наносимые тона. Живопись, в том числе и учебная, имеет свою фактуру, как бы по черк. Это одно из слагаемых живописного выражения. Пусть получается непосредственно, не нарочито и происходит от желания передать то, что видишь. Не нужно выдумывать, аккуратничать. Необходимо детали постоянно

сравнивать со всем этюдом, а этюд с постановкой (натурой), смотреть широко, стараясь добиться цельного и верного изображения. При работе с натуры почти всегда возникает вопрос, когда остановиться, так как процесс приближения к некоему совершенству не имеет границ. Остановиться надо тогда, когда чувствуешь, что дальше ничего нельзя прибавить.

Обучение складывается из большого ряда задач, которые решаются постепенно. Даже при изучении живописи обнаженной модели рассматриваются различные аспекты этой сложной проблемы: постановки контрастные и сближенные в тональных отношениях, с различными движениями модели, кратковременные и длительные этюды с углубленной штудировкой формы и др. В живописном решении акцентируются те или иные частности. Следовательно, этюды будут разные, что имеет существенное значение и при изучении живописи, и в дальнейшей профессиональной деятельности художника. Для художников прикладного искусства умение выполнять этюды и эскизы различного назначения, с разнообразными акцентами и оригинальными предложениями имеет особое значение.

В программе будущих художников прикладного искусства есть и такие задания, как кратковременные этюды обнаженной модели, а также этюды модели на белом или тонированном фоне без проработки цветом поверхности листа вокруг изображения.

Большое значение имеет выполнение кратковременных этюдов обнаженной модели в различных движениях.

При выполнении этюда на белом листе, когда не прописывается фон, цвет листа становится компонентом живописных отношений. Возникает зримая связь. Лист представляется не-

ким подобием пространства, в котором существует подобие формы. Эта связь и закономерна, и противоречива. Она может быть гармоничной и может вносить дисгармонию. Для установления относительного эстетического (живописного) единства приходится прибегать к некоторым изобразительным приемам: использовать тональные корректировки с учетом возникающих контрастных явлений, дифференциацию, смягчение касаний (некоторых границ изображения), оставлять участки фона (листа) в самом изображении без записывания или слегка затушевывать их и т.д. Нужно напомнить, что в акварели можно оставлять в изображении нетронутые или легко лессированные участки изобразительной плоскости, в том числе и белой бумаги. В окружении соседних цветов эти участки начинают работать как цвет (цвета) и не нарушают, а, наоборот, способствуют цельности изображения.

Работа цветом на белом листе без прописывания фона возможна не только в кратковременных этюдах. Как показывает практика изобразительного искусства, подобные изображения встречаются в различных жанрах живописи у разных авторов. Однако это уже не кратковременные этюды, а законченные изображения с углубленной проработкой формы, деталей, выявлением портретной характеристики. Обычно это этюды к картинам, эскизы и этюды к театральным постановкам, плакатным, книжно-оформительским и декоративно-прикладным работам. Многие из работ своего рода шедевры, убедительно опровергающие скучные высказывания скептиков о якобы имеющих место недопустимых нарушениях неких живописных правил.

Получение значительного опыта в таких живописных изображениях особенно ценно для художников-моделье-

ров и художников-орнаменталистов. Углублению опыта способствует живопись обнаженной модели на белом листе без прописывания фона (со стационарных постановок). Техническая и технологическая стороны таких этюдов объединяют в себе приемы акварельных кратковременных и длительных этюдов обнаженной модели. Требуется колористическая цельность этюда, хорошая проработка формы. Обычно таких этюдов выполняется несколько.

При подготовке к исполнению длительного этюда обнаженной модели на белом листе (без прописывания фона) проводятся композиционные поиски в форэскизах, а затем с их помощью выполняется линейный рисунок (на листе соответствующего формата). Работая красками, необходимо иметь в виду так называемую привязку изображения к листу. Использование в таких этюдах прозрачности акварельных красок и лессировочных возможностей очень кстати. Желательно, чтобы живопись была легкой, сложной по цветовым качествам. Как и в любом другом длительном этюде обнаженной модели, самое серьезное внимание нужно обратить на характерные пластические и колористические особенности натуры, на доступную в пределах учебного этюда образность. Следует напомнить здесь о несколько возрастающей роли силуэта в изображениях, а следовательно, искусного использования так называемых касаний и абриса в целом.

Живопись обнаженной модели temperными красками может проводиться по аналогичным заданиям. Но temperная живопись в техническом и технологическом отношении имеет свои особенности, что влияет на методы работы, характер изобразительных возможностей и приемов и на внешний вид выполненных ею живописных

работ. Темперные краски дают приятную матовую поверхность, позволяют получать сложные цветовые смеси. Однако живопись этими красками связана с некоторыми трудностями, особенно ощутимыми при незначительном опыте работы с ними.

Подготовив плоскость, выполнив форэскизы, а затем нарисовав в нужной компоновке обнаженную модель, можно приступить к подготовке палитры и заготовке основных колеров для модели и аксессуаров. Быстро и широко на базе основных колеров нужно прописать наиболее значительные участки этюда, определяя отношения света к полутону, к тени. Здесь же придется вносить коррективы и поправки и прокладывать тона, окружающие фигуру. Эта часть работы очень важная, напряженная и даже нервная, так как создается основа этюда, да и техника очень сложна. От данного этапа во многом зависит результат. Если главные компоненты схвачены верно, характер модели в общем удался, состояние выражено в основном правильно, дальше будет легче. Последующая работа над формой, образностью, необходимостью детализировкой, совершенствованием отношений будет выполняться на «схваченной» основе. Принцип от общего к частному, а затем к главному будет вполне закономерен. Основное здесь – художественное изображение человека в соответствии с предложенной постановкой. Нужно запомнить, что после широкого общего прописывания надо дать работе просохнуть и затем сравнить цветовые отношения на этюде с существующими в натуре. В этюде они выступают в виде гармоничного подобия, а не абсолютного равенства. После некоторой просушки и оценки этюда следует мысленно наметить дальнейший ход работы (поправки, рисовальные и цветовые, пластиче-

ские, функциональные, портретные и колористические акцентировки). Что-то приходится убирать, что-то заставлять звучать сильнее, а что-то ослаблять. Краски и колера нужно держать на палитре во влажном состоянии. Когда снова начинают прописывание, сравнивают вновь полученные смеси (оттенки, тональность) с имеющимися на палитре. На второй стадии работы по корпусно проложенным тонам можно кое-где применять лессировки, нанося темперную краску без примеси белил прозрачным слоем (как в акварели), и полулессировки (тонкие слои обычного состава). Это с успехом можно делать при прописывании фигуры, так как лессирующие краски будут ложиться на относительно светлую поверхность. Постепенно и упорно нужно добиваться более совершенного изображения (приложение 26).

Много интересных произведений, выполненных темперой, принадлежит русским художникам, в том числе и художникам «Мира искусства». Среди них В.Серов, М.Врубель, Н.Сапунов, Е.Лансере, А.Головин, З.Серебрякова. Портреты Г.Л.Гиршман и И.А.Морозова, «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» и ряд других произведений написаны В.Серовым темперными красками. Некоторым из них свойственна декоративная интерпретация (колерная обобщенность, относительная плоскостность, цветовая контрастность, нарядность, пятноватая узорчатость).

Это особенно заметно в портрете И.А.Морозова и картине «Похищение Европы». Интересен прекрасный этюд обнаженной фигуры «Натурщица», также выполненный В.Серовым темперой (приложение 27). Произведения великого мастера должны глубоко изучаться молодыми художниками. К «Похищению Европы» сохранились

подготовительные рисунки и эскизы. Если сравнить живописный строй, характер и трактовку формы в темперных работах В.Серова с такими произведениями, как «Девушка, освещенная солнцем», «Девочка с персиками» и другими, выполненными маслом, то при всех замечательных качествах и тех и других шедевров их различия в технике и манере исполнения весьма заметны. Для выражения содержания найдена убедительнейшая художественная форма, мастерски использованы качества материала.

Говоря о значении техники живописи, манеры исполнения произведений с обнаженной натурой, логично остановиться на таком результате нанесения краски на изобразительную поверхность, как фактура. Фактура справедливо выделяется как важный элемент живописи. Толщина красочного слоя и его состав, характер и размер мазка, сочетание мазков друг с другом и с поверхностью бумаги или холста влияют на образно-выразительную сторону живописных композиций. Достаточно сравнить фактуру в изображениях обнаженного тела в живописи Джорджоне, Тициана, Рембрандта, О.Ренуара, Ф.Буше, В.Ван Гога, Г.Курбе, А.Иванова, В.Серова. У каждого художника фактурное решение неповторимо. Поверхность картины не может не иметь своих индивидуальных особенностей, осознанно или неосознанно входящих в общий замысел художника. Гладкий, тонкий красочный слой, разогнанный мягкими кистями, создает одни ощущения, а толстый слой, испещренный бороздками от щетинного волоса, – другие.

Яркий пример своеобразия фактурного построения – холсты Рембрандта. Фактура его произведений поражала и продолжает поражать зрителей. Зна-

менитый рембрандтовский свет, создающий неповторимость его полотен, являющийся частью «духовного света» образов, использован в знаменитой картине «Даная». Переливающееся безграничными оттенками цвета полотно излучает живое тепло даже в тенях. Системой повторяющихся корпусных прокладок, усложненной разнообразными лессировками, художник добился поразительного эффекта дышащего тела. Пропускающие свет краски создают иллюзию легкой вибрации поверхности, усиливая внутреннюю динамику образа. Золотистое сияние, льющееся сверху, находит ответ в каждой частице нежного, трепетного женского тела.

Совершенно иная поверхность картин с обнаженной натурой работы Ф.Буше. Матовость, присущая фарфоровым статуэткам, придала наготы бесчисленных Венер, Аврор или наяд чисто внешний, декоративный характер. Художник превращал женщин на полотнах в изящные безделушки, схожие в своей искусственной красоте с цветочными гирляндами. Фактура картин представляет собой гладкую поверхность плотных пастельных цветов с неглубоким условным пространством. Женские тела безупречных пропорций имеют матовое свечение, но это холодный, почти неживой свет.

История живописи дает разнообразные фактурные решения. Материальна и тяжела фактура обнаженных тел в картинах борца за «правду жизни» Г.Курбе, солнечна и радостна в живописи О.Ренуара, нервна и груба в композициях В.Ван Гога.

Начинающий художник может попробовать разные техники, чтобы понять свойства различных материалов в фактурных построениях.

НАБРОСКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

1. набросок как учебное задание

В системе обучения изобразительному искусству важно четко определить место краткосрочных живописных заданий – набросков, выявить их роль в формировании и развитии у будущих художников колористического видения натуры. Живописный набросок фигуры человека наиболее важен для обучения.

Краткосрочность как методический принцип в изобразительной практике имеет явные преимущества и определенные недостатки. К преимуществам относятся: значительная активизация процесса восприятия и репродукции, что вызвано лимитом времени; высокая степень отбора, отказа от всего лишнего, сведение множества цветовых оттенков к доминантным, главным колористическим отношениям; формирование способности малыми, простыми пластическими средствами добиваться большой выразительности; острота композиционного видения; умение работать в напряженном режиме, что в дальнейшем придает живописной технике кажущуюся легкость.

Следует упомянуть и о недостатках. Излишне однобокое увлечение краткосрочной живописью ведет часто (особенно при отсутствии у учащегося значительной художественной базы) к упрощенному отражению материального мира, богатства красочных отношений, к выхолащиванию формы, сведению всех внутренних взаимосвязей в натуре (в том числе и колористических) к колористически не увязанным

между собой цветам, формальным схемам. В таком случае все реже и реже обращаются к натуре как к источнику творческого процесса, начинают тиражировать однажды получившийся эффектный прием. Происходит уничижение живого непосредственного чувства да и мысли, так как они сопровождают друг друга.

Перед рассмотрением возможных подходов к выполнению наброска фигуры человека нужно остановиться на общих принципах и особенностях, определяющих характер живописной практики. Сначала следует отметить необходимость композиционного решения пусть даже самого незначительного на первый взгляд наброска, что позволяет сразу вести живописную работу сознательно и внутренне собранно.

Во многом определяющим этапом в работе над наброском следует считать подготовку материалов, выбор не только сорта бумаги, но и формата листа. Вся собственно работа над наброском продолжается ограниченное время, поэтому точный выбор формата листа во многом определяет успех или неудачу.

Движения позирующих и тем более не позирующих могут быть различны. Следовательно, лист бумаги в каждом конкретном случае следует выбирать соответственно данной позе. Полезно кроме белой бумаги иметь сероватую, бежевую. Можно более точно подобрать цветовые оттенки, что позволяет еще меньше времени тратить на решение фона.

Наброски выполняются акварелью, возможно использование темперы или гуаши. В ряде случаев интересные результаты дает пастель (техника «помокрому»). Кистей должно быть

несколько: жесткие (щетина, ушной волос) и мягкие, желательно упругие (белка, барсук или колонок). Умелое использование больших мягких и небольших жестких кистей позволяет создать наиболее убедительные изображения.

Принято любые наброски или краткосрочные этюды делить на сделанные с натуры, по памяти, по представлению, по воображению. Такая классификация в известной мере условна. Даже в том случае, когда натура не исчезает из поля зрения на протяжении всего, пусть даже одноминутного интервала времени, художник опирается в своей работе и на память, и на воображение, и на представление об изображаемом. Каждый делает это в меру своего таланта или, точнее, в зависимости от характера своего таланта.

Так, один точно фиксирует фактуру фигуры, ее колористическую многозначность, другой привносит определенную стилизацию и цветовую условность. В результате один и тот же набросок с натуры у одних можно определить именно как сделанный с натуры, а у других — скорее по представлению.

На первых этапах самостоятельно-го творчества в живописном жанре наброска полезнее находить логические компромиссы между перечисленными видами наброска, так как при слабой подготовке работа исключительно над наброском по представлению или воображению может легко привести к выхолощенным, однообразным живописным приемам. Упорная работа с натурой и постепенное выполнение все большего и большего количества набросков по памяти (что особенно касается наброска с позирующих людей) позволяет выработать свой авторский стиль.

2. Наброски на белом или нейтральном фоне

Начинать работу над живописным наброском следует с изображения одной фигуры человека, желательно ясно читаемой на фоне. Поза или постановка фигуры должна быть проста и понятна. Это опора на одну ногу, шаг вперед, сидя прямо или откинувшись на спинку стула и т.д. Главная установка — акцент на общий силуэт, обобщенное изображение фона (лучше всего оставить его просто белым). Набросок следует начинать с большого цветового пятна, превалирующего над всем остальным как своими размерами, так и цветовым звучанием. Точная ориентация в пространстве листа этого пятна обеспечивает в конечном счете правильную постановку всей фигуры. Следует установить опору фигуры. Порядок работы часто может изменяться, так как могут значительно смещаться приоритеты. Тогда акцент, например, на опорную ногу может ослабеть и даже исчезнуть в пользу участка фигуры, находящегося на первом плане или имеющего яркую цветовую окраску. Однако нужно отметить, что на первом этапе более правильна ориентация на приведенный сначала порядок работы. Примеры живописных набросков на белом или нейтральном фоне даны в приложении 28, а, б, в.

3. Наброски на цветном фоне

Для подготовки живописного фона желательно смочить лист бумаги, что легко сделать губкой или большой кистью. Начинать набросок фигуры человека желательно до полного высыхания цветного фона. Это создает неповторимую и невоспроизводимую в дальнейшем мягкость, особую тепло-

ту исполнения. До окончательного высыхания нужно проложить основной объем и массу фигуры человека. Этот прием положительно влияет на собранность и оперативность работающего. После высыхания в ряде случаев возможна доработка уже «по-сухому» наиболее выразительных участков фигуры. Такая техника несколько напоминает прием, которым пользовались старые мастера фресок, когда цветной фон, одежда, фон ликов и рук в росписи выполнялись по сырой штукатурке, а затем по сухой дорабатывались. набросок модели на цветном фоне представлен в приложении 28, д.

4. Передача движения в наброске

Живописными средствами в наброске можно передать как минимум три вида движения.

При передаче движения в плоскости листа цветное пятно развивается по всем возможным направлениям листа: диагонали, вертикали, горизонтали, под углом (согнутая фигура). Акцент несет пластически-ритмическую характеристику. Время исполнения наброска с передачей движения – до 5–8 минут. Решение силуэтное.

При передаче движения в пространстве листа живое пятно фигуры как бы растворяется и выходит из воображаемого пространства листа. Это достигается большим разнообразием нюансов и оттенков. Здесь применяют акцентировку, которая носит пространственный, а в ряде случаев функциональный характер.

Передача движения во времени достигается созданием иллюзии существования не менее чем двух видов движения, часто противоположных друг другу. Тональные и цветовые акценты

обычно делают одно из движений главенствующим. Здесь на первое место выступает образная трактовка натуры (приложение 28, з).

Умение изобразить в жанре живописного наброска группу людей – важное качество будущего художника-модельера. Начинать следует с двух фигур, связанных общим движением, жестами. Лучше всего фигуры поставить так, чтобы они частично перекрывали одна другую или хотя бы соприкасались. Это позволит выполнить набросок одним цветовым пятном. Умение обобщить, выявить то, что объединяет, а не разъединяет (например, разная по цвету одежда), необходимо и в наброске. Нужно ориентироваться на то, чтобы передать нечто ценное, т.е. не две фигуры по отдельности, а движение, ситуацию, позы, объединяющие их, нужно передать образ этой группы.

Когда нет возможности перейти на набросок двух и более фигур, следует выполнить интересные промежуточные наброски фигуры человека с драпировкой, фигуры с тенью (на стене или на полу). В этом случае аксессуарами выполняют роль пластического усложнения. Это часто интуитивно использовали в своих набросках многие мастера.

Задача набросков с передачей движения – это прежде всего выработка у художника быстрой реакции, умения цветным пятном выразить характер позы, фигуры, образа, костюма, умения быстро изобразить группу пластически взаимосвязанных фигур людей, подчеркивая основное движение в композиции. Кроме того, это своеобразный живописный поиск образов будущей коллекции одежды, где образ «толпы», одетой по замыслу автора, находит яркое и лаконичное выражение (приложение 28, в).

ЭТЮДЫ РАСТЕНИЙ

1. Изображение цветов и растений в истории искусства

Изобразительное искусство в силу особой, зримой конкретности создаваемых образов неизменно связано с отражением многих явлений природы, в том числе с изображением растений. В произведениях станковой живописи разных жанров, особенно в пейзаже и натюрморте, часто обращаются к растительным мотивам. Эти мотивы можно встретить и в портретах, и в сюжетных картинах. Нередко изображения деревьев, ветвей, цветов, плодов встречаются в произведениях фресковой живописи, мозаиках, декоративных росписях и других декоративных работах.

Обратимся к особенному, исторически сложившемуся искусству орнаментации тканей с использованием образов различных элементов растительного мира, а также гобеленовому и ковровому искусству, где они нашли широкое применение. Очевидно, для свободного и искусного использования всевозможных набросков и этюдов растений при орнаментации тканей необходимо высокое рисовально-графическое и живописное мастерство. Это две основы дальнейших орнаментальных решений текстильных композиций. Будут ли разрабатываемые эскизы тканей и изделий выполняться непосредственно на основе этюдов растений с необходимой орнаментальной трансформацией или работа будет проводиться по памяти и представлению, всегда в создаваемых образах растений, порой очень обобщенных, декоративно-стилизированных, подчас

символических, будет лежать некоторая природная основа.

В процессе обучения художников, особенно работающих в области украшения тканей, живопись растений (деревья, ветви, цветы, плоды, листья, травы и т.п.) занимает значительное место. Практика показывает, что живопись растений помогает развитию и совершенствованию колористического чувства, стимулирует творческую фантазию. Наблюдение и воспроизведение в живописи форм растительного мира способствует хорошему пластическому видению и умению решать различные композиционные задачи.

Нередко в произведениях станкового искусства, особенно натюрмортов и интерьеров, в качестве натуры авторы использовали ткани с растительным орнаментом, komponуя их с растениями, плодами, цветами и другими элементами растительного мира. Произведения такого плана кроме высоких эстетических качеств интересны и с точки зрения некоторых закономерностей в искусстве украшения тканей. Действительно, в каждом виде искусства, в средствах воплощения художественных образов есть свои особенности, различия. В данном случае можно говорить о всегда существующих объективных различиях между произведениями разных видов искусства, причем видов, имеющих довольно родственную, иногда даже подобную изобразительную основу. Эти различия связаны прежде всего с назначением произведения, а также с возможностями воспроизведения изображения, т.е. с существующими технологией и техникой, временем создания произведения и другими факторами.

Сравним предметы, стоящие и лежащие на скатерти, в натюрморте И.Грабаря «Голубая скатерть» с орнаментом скатерти. Натюрморт декоративен, но при этом в нем соподчиненно существуют как бы две изобразительные подсистемы в создании единого художественного произведения: одной более свойственна декоративная трактовка, другой – станковое воспроизведение. Еще более это заметно в натюрморте П.Кончаловского «Красный поднос и ветки рябины», где на фоне висящей и лежащей орнаментированной ткани изображен красный с цветами поднос и непосредственная натура – ветки рябины и яблоки.

Приведенные произведения созданы художниками XX в., причем каждый из них по-своему стремился в этих работах к декоративно-образной интерпретации натуры, что вообще свойственно ряду новых течений, появившихся в живописи конца XIX – начала XX в. В трактовке предметов и среды художники этих направлений нередко прибегали к приемам, сближающим художественную форму (сумма изобразительно-выразительных средств) станковых и декоративных произведений.

Разницу в особенностях выражения художественной формы легко заметить, вспомнив ряд натюрмортов фламандских, голландских, французских и других художников XVII – XVIII вв. и первой половины XIX в. Их произведения, относящиеся к другому времени, как бы более натурны или, лучше сказать, станковы, чем декоративны. В них орнаменты тканей, ковров и т.п. изображены более объемно, чем сами предметы, что подчеркнуто светотенью, «лепкой» складок и ракурсными нюансами движения узора по объему складок тканей, ковров или форме других предметов.

Растительные мотивы орнаментов на тканях и взятые в качестве других компонентов натуры фрукты, овощи, листья, ветви, растения в живописи новых направлений конца XIX – начала XX в. все более становятся некоторыми элементами декоративных композиций на плоскости. «Натюрморт с синим подносом» А.Куприна хорошо иллюстрирует сказанное. Он решен декоративно. Это активная, волевая, творческая интерпретация постановки, и, видимо, автора волновала проблема не изобразить все точно, а скорее выразить то, что по его мнению является главным. Перцы, чайник, поднос с орнаментом из цветов, ткань – все очень цельно, звучно и неповторимо красиво. Следует обратить внимание на цветовую раскладку. Если сравнить с работами, например, голландских мастеров, видно, что это совсем другая живопись. Ее суть в большей орнаментальности, выразительности и относительно меньшей изобразительности (подобии), ей присуще экспрессивное творческое обобщение. Многое из того, что различал глаз художника, сознательно не внесено в картину. Это прежде всего относится к бесконечным тонально-красочным переходам (их очень много в натуре), которые отобраны, сгруппированы, сведены в большие живописные отношения, раскрывающие декоративные качества постановки. Ритму предметов аккомпанирует ритм складок ткани. Здесь все – и цветочный орнамент на подносе, и овощи, и поднос, и чайник, и складки – элементы своеобразной декоративно-живописной системы. И если в произведениях искусства явления мира перевоплощаются в художественные образы, создаваемые авторами, то, вероятно, правомерно сказать, что метод А.Ку-

прина представляет последовательную творческую систему декоративной интерпретации натуры.

Всегда поражает творчество одного из величайших художников – А.Иванова. Сколько он сделал предварительных работ – этюдов к картине «Явление Христа народу»! Этюды А.Иванова – постижения, открытия, шедевры. И среди них такие, где главной темой является живописное изображение деревьев, есть и отдельные изображения ветвей. Изучение этюдов А.Иванова принесет каждому молодому художнику огромную пользу. Обратим внимание на такие работы, как «В парке Аритта», «Каменные дубы», «Листва», «Нижняя галерея в Альбано». «Ветка» из собрания Государственной Третьяковской галереи – произведение в своем роде уникальное. Совершенство композиции, гармоничность, колористическая цельность, великолепный рисунок ставят эту работу в один ряд со многими шедеврами мирового искусства. Листва то соединяется в группы, то выступает отдельными трепетными листочками, и все это связано разбегающимися в пространстве стеблями. В этюде использованы мягкие теплые и холодные зеленые тона, голубовато-зеленые и неяркие сине-фиолетовые тона с множеством валёров. Эта работа представляет для будущих художников несомненный интерес, изучая ее, каждый помимо благородного эстетического воздействия получит урок того, как надо писать. Художественная конкретность (в отличие от натурализма и так называемого фотореализма) делает это скромное произведение искусства своего рода классическим примером изображения растений (приложение 3).

2. Методы работы над этюдами деревьев

Часто упражнения по живописи растений сводятся к изображению преимущественно только цветов. Конечно, цветы всегда по-своему прекрасны, но это только часть мира растений. А деревья, например, не менее красивы. Нужно научиться их изображать. Писать деревья очень трудно, однако необходимо. Среди русских художников, которые были в этом большими мастерами, можно назвать А.Иванова, М.Лебедева, И.Шишкина, В. и А.Васнецовых, Н.Крымова, А.Рылова, И.Грабаря. Можно назвать и еще ряд художников. Каждый писал деревья по-своему (ил. 34, 35, приложение 31).

Ряд произведений А.Иванова можно рекомендовать в качестве замечательных пособий тем, кто приступает к живописному изображению деревьев. Они сделаны в различных парках Италии. Группы деревьев написаны с большим мастерством. Величаво возносятся к небу их кроны, слегка колыхается (это чувствуется) листва, глубокие, но мягкие тени в глубине зелени, группировка веток с листвой в купы, то освещенные, то затемненные, создают впечатление почти космической вечности. Как на отдельной ветке растут листья, так из ствола дерева вырастают ветви, а само дерево крепко связано с землей, в которой корни. Во всем глубокая и объективная связь, логика, пластика, цвет и величественная художественность.

Любое дерево можно увидеть все целиком, только отойдя от него на определенное расстояние. Если мы хотим написать дерево не фрагментарно, нужно выбрать точку зрения, т.е. то место, откуда объект представляется наиболее интересным. Оценив еще раз мотив умозрительно, нужно присту-

пить к практической работе: определить компоновку, выбрать размер и формат изобразительной плоскости. Обязательно выполнение предварительного рисунка без мелких деталей. Рисуют ствол, его положение в пространстве, форму, наиболее характерные ветви, обозначают (абрис) характерную крону, наблюдают, как ветви и листья собираются в группы, и рисуют эти массы в пределах кроны. Рисунок выполняется легко (особенно, если работа будет выполняться в акварели), без перегрузки плоскости рисовальным материалом. Рисуя отдельные части и детали, нужно сравнивать их друг с другом и соотносить со всем изображением и натурой. Постепенно уточняя рисунок, следует придать ему тот вид (характер), который наблюдается в изображаемом дереве (натуре). Затем нужно оценить рисунок на взгляд, сравнить с натурой, внести поправки и уточнения.

После выполнения рисунка нужно приступить к работе красками. Работа ведется от общего к частному с использованием необходимых средств и материалов. Пользуясь рисунком в качестве живописной основы, ошибочно думать, что рисунок не совершенствуется в живописи. Это делается, но уже красками в процессе живописи. При выполнении живописного этюда необходимо определить тонально-цветовые отношения, выявить взаимодействие контрастирующих, холодных и теплых цветов, добиться слаженности и сложности цветовых отношений. Важно определить ведущий цветовой тон натуры, соотносить его с окружением объекта и состоянием природы. Еще при предварительной оценке надо помнить об этом, постараться определить цветовую характеристику натуры, тогда легче настроить палитру, выбрать главные краски. Интересно изображение деревьев в оп-

ределенном состоянии: в пасмурный или солнечный день; утром, днем или вечером; весной, летом или осенью; в ветреную или тихую погоду.

Таких упражнений надо выполнить не одно и не два. Если писать деревья разных пород, можно узнать, что зелень дуба летом темна и холодно-зелена, ива серебриста, а ель, береза, ольха и яблоня требуют для изображения совсем других красок, что при закате все цвета осложняются красным, оранжевым или желтым цветом.

При изображении деревьев (в целом) редко пишут на них листья. Иногда, правда, их изображают на передних планах выборочно, по необходимости. Однако, пользуясь возможностями живописи, создают некоторую видимость присутствия листьев, применяя некоторые приемы (фактура красочного слоя, характер цветовой кладки, подрисовка контуром, силуэтность цветковых пятен, имитирующая листву, силуэты веток, кроны дерева и др.). Обратим внимание на то, как выражено цветом общее состояние в картине М.Лебедева «Дорога в Альбано». Мощные темные коричнево-красные стволы деревьев, теплые и холодные цветовые нюансы зелени, острыми штриховыми ударами кисти то более четко, то слитно имитируется характер листвы. Прекрасно написаны деревья в другой его работе – «В парке Гидуш».

Русские пейзажисты второй половины XIX в. подарили миру замечательные произведения реалистической живописи. Среди многих художников, работавших в этом жанре, особое место занимают имена И.Шишкина, А.Саврасова, Ф.Васильева, В.Поленова, И.Левитана и В.Васнецова.

У различных пород деревьев (растений вообще) листва в разной степени отличается не только по форме, но

и по цвету, хотя ее и принято называть зеленой. Обычно учащиеся (и даже многие из тех, кто считает себя опытными), изображая группу деревьев, букет и т.п., начинают красить зелень какой-либо зеленой краской, даже не потрудившись рассмотреть, какая окраска у какого растения. Говорят, что живопись вообще – это отношения. Цветовые отношения – это одна из групп отношений, которыми пользуются в живописи. Цветовые отношения тем более важны и особенно трудны в исполнении, когда цвета родственные, близкие, объединенные, например, понятиями зеленый, красный, синий и т.д. Имеются в виду все зеленые, все красные и т.д. Кто не отличит синий цвет от желтого, красный от зеленого? Труднее отличить красный от красного, зеленый от зеленого, когда разница минимальна. Необходимо учиться это делать. Упражнения по изображению растений дают хорошую почву для наблюдений и практического выражения их в живописных работах.

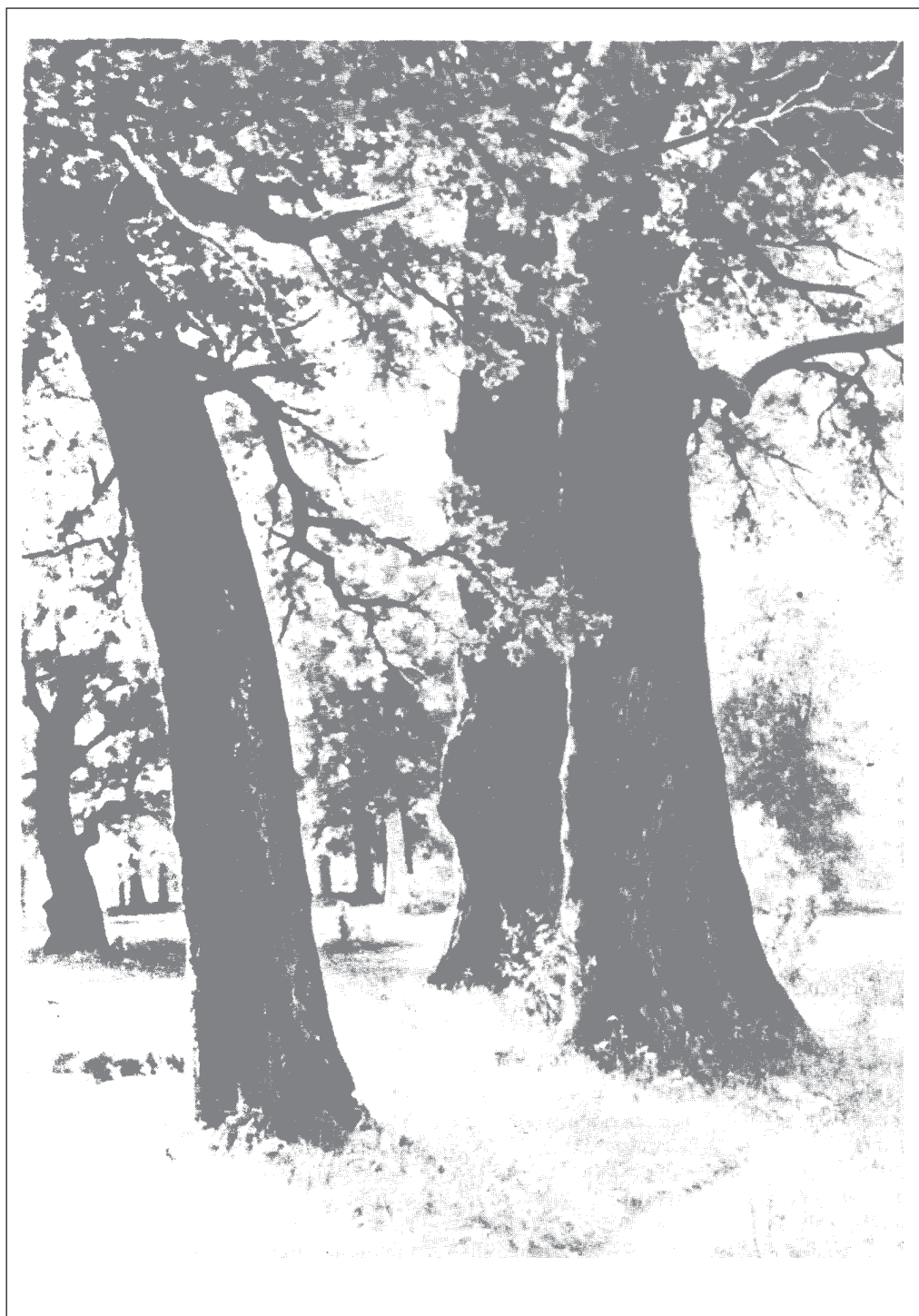
Приведем два примера декоративно решенных произведений с изображением деревьев. Одно из них – «Февральская лазурь» И. Грабаря, другое – «Финиковая пальма. Египет» М. Сарьяна. Их декоративность вытекает из определенных состояний природы, сыгравших роль творческих импульсов, и из своеобразия талантов создателей. Увиденное удивило, поразило художников необычайной красотой. Это были, вероятно, своего рода явления, мимо которых нельзя пройти. Не имеет значения, как создавались картины: на натуре или по памяти. Возможно, это результат многих наблюдений и переживаний. Но вот картины перед нами, и их высокая красота неизменно привлекает внимание. В картины веришь, как в чудо-правду, открытую художни-

ками и перевоплощенную в прекрасные художественные образы (приложение 31).

Сложные композиционные картины (не этюды), ткани, гобелены, декоративные росписи, фрески непосредственно с натуры не выполняются (за редким исключением), но очень часто увиденное дает творческий толчок. В конечном же счете любая картина самого, казалось бы, сказочного содержания так или иначе основана на наблюдениях натуры.

Солнечное предвесеннее голубое с прозеленью небо, легкий мороз, голубой с теплинкой снег, кружево стволов и веток с занимающимся багряно-охристым маревом на верхушках... — да, так бывает перед весной. Такой предстает перед нами картина И. Грабаря «Февральская лазурь». Каждое искусство, в том числе и живопись, имеет право на творческое преувеличение, интерпретацию, на собирательность в образной трактовке и на своеобразные акценты согласно замыслу художника. Кроме того, особенности живописи тех или иных художников, своеобразие методов и художественной формы (сочетание средств, способов и приемов), присущих им, делают произведения разных больших мастеров неповторимо уникальными.

Работа М. Сарьяна «Финиковая пальма. Египет» являет нам другой мир – знойный, солнечный. В ней тоже все удивительно по-своему: пальмы и верблюды, жилища с манящей прохладой, синее-синее небо, темно-зеленый силуэт пальмы на фоне неба, оранжево-красные краски на плодах, горячие оранжево-желтые хижинки и земля, несколько фигурок людей и животных. Композиция острая, красочная система построена на больших, довольно локальных цветовых отношениях, они графичны. Все объединяет темный глу-



34. И. Шишкин. Дубы



35. И.Шишкин. «Среди долины ровныя...» Фрагмент

бокий тон, ритмически присутствующий на пальме, жилищах и персонажах. Удивительна гармония контрастных цветов. Все выполнено смело, ярко.

Красочная нарядность, локальность и контрастность цветов, значительная плоскостность изображения – эти особенности художественной формы нередко применяются в декоративной живописи. Очень часто их используют при цветовых решениях текстильных композиций.

Уже упоминалось о некоторых приемах изображения листвы деревьев, применяемых художниками, о группировке веток и листьев. Рассматривая кроны деревьев на природе, нетрудно заметить такую группировку зелени в массы. Следовательно, обобщения также основаны на натуральных наблюдениях. Большими мастерами обобщения в живописи зелени деревьев были ху-

дожники, по эскизам и картонам которых выполнены многие старинные гобелены (фламандские, французские шпалеры). В этом отношении интересны картины голландских художников С.Рейсдала и Я.Рейсдала, в пейзажах которых прекрасно написаны деревья. С особой монументальностью исполнены деревья на холстах Н.Пуссена, французского живописца, мастера так называемого героического пейзажа.

Упражнения по изображению деревьев должны быть разнообразны. Не только собственно деревья, но и их отдельные части (ствол, ветки, листья) в качестве объектов изучения дополняют работу. Это совершенствует профессиональное умение и эстетическое восприятие.

Часто невозможно равнодушно пройти мимо ствола дерева или склонившейся ветви, группы листьев, трав

и т.п. Их форма, тайна цветовых сочетаний, фактуры, своеобразие группировок поражают. Сама природа скомпоновала и подарила человеку свои произведения. И тот, кто в душе художник, не пройдет мимо. Их надо видеть, наблюдать и изображать. Вспомним, как в картине В.Серова «Девушка, освещенная солнцем» написан ствол дерева, кора на нем. Необъяснимый серебристо-перламутровый сплав живописи, передающий кору, звучит как дополнительный аккорд к портрету и зеленым, теплым и холодным тонам в окружении. Сложнейшая цветовая палитра художника выражает красоту самой природой орнаментированного дерева.

Выполнение нескольких этюдов интересных по форме стволов с разнообразной корой, ветвями, группой листьев принесет пользу. Естественно, мотив надо взять фрагментарно (не все дерево) и наиболее интересно скомпоновать. В этих этюдах внимание сосредоточится на изображении некоторых частей, деталей дерева. Работа требует большой настойчивости, она трудна, так как в ней есть все: и компоновка, и рисунок, и передача красками освещения, цвета и фактуры.

Освещение (свет) часто придает натуре ту или иную пластическую и цветовую выразительность, контрастность или мягкость. Поэтому передача освещения в живописи – очень важная художественная проблема, о которой нельзя забывать и при наблюдении натуры, и при изображении.

3. Этюды веток с цветами, трав, цветов и плодов

Предметом для упражнений должны быть и отдельные ветки с листьями, цветами, травы (приложение 3). Живопись, как уже говорилось, может вы-

полняться акварелью, темперой, гуашью. Можно писать и маслом, но обычно при подготовке будущих художников декоративно-прикладного искусства предпочтительны темпера, гуашь, акварель.

Часть упражнений нужно выполнять, не записывая изобразительную плоскость вокруг мотива, прямо к цвету (тону) бумаги, картона или холста. Это акцентирует внимание на силуэте, рисунке, более искусной привязке изображения к плоскости (необходимое разнообразие так называемых светлотных и цветовых касаний по границам с изобразительной плоскостью). Примеров таких решений много в европейском искусстве, и особенно в искусстве художников Китая и Японии. У китайских художников это целая школа, подарившая миру много красивых произведений с изображением животных, растений, цветов, плодов (приложение 3).

Большой интерес представляют ветки цветущих фруктовых деревьев (яблоня, груша, вишня, сирень, черемуха). Здесь и молодая листва, и нежные, очень колоритные цветы. А осенние ветви деревьев, великолепно расцвеченные природой, обогащенные плодами – сколько красивых мотивов! Растительный мир, окружающий человека почти всюду, – это для художника неиссякаемый источник эстетического восприятия, образования и воспитания.

Ветви лучше писать на пленэре, не обламывая их. Пленэрную живопись выполнять труднее, но она учит видеть более красочно, делает колорит более легким, светлым. Рефлексы и тени более цветоносны, изображение получается живым и живописным.

При обучении живописи возникают различные задачи. Цель живописи

ных этюдов растений заключается не только в совершенствовании цветовой изобразительной палитры, абстрактно понимаемого живописного умения, но и в накоплении зрительно-образных и логических понятий о цветовых, пластических и структурных особенностях различных растений. Ветви, листья, цветы, плоды имеют свою форму, конструкцию, характерную окраску, природную пластику (лепка – особые осязательные качества формы). Эти качества природы помогают абстрагированному ассоциативному мышлению, позволяют более искусно и верно распоряжаться элементами художественной формы при создании произведений.

Для лучшего закрепления в сознании представлений после этюдов с натуры необходимо выполнять работы по памяти и представлению, компоуя и комбинируя мотивы.

При изображении веток, растущих на них листьев, цветов или плодов нужно подмечать их характерные особенности: изгибы веток, их фактуру, ответвления (углы, направления, симметрию, асимметрию и т.п.), своеобразие стеблей листьев и их привязки к веткам, характер листьев, их силуэты, природный ритм и пластику, строение цветов или плодов, их форму, окраску, расположение, размер и т.д.

Большое значение имеет изображение листьев в разных поворотах, группах, представляющих композиционный интерес. Этюды листьев можно делать на пленэре непосредственно с растущих растений (деревьев, кустарников, трав) или со специальных постановок в мастерской. Удобны для таких занятий комнатные растения, особенно крупнолистные, выющиеся, свисающие, сравнительно широко раскинувшиеся в пространстве. Еще лучше, если есть возможность работать

в оранжерее, где натура очень разнообразна, освещение хорошее.

Особое место в искусстве разных времен и школ занимало изображение собственно цветов (цветущие части растений, цветущие растения). Сколько написано пионов, тюльпанов, гвоздик, роз, лилий, ирисов, дельфиниумов, незабудок, ландышей, фиалок, нарциссов! Конечно, цветы из всех элементов растения наиболее красивы.

Упражнения по живописи цветов (цветущих растений) нужно начинать с изображений к тону плоскости. Следует иметь в виду, что когда говорят о живописи собственно цветов, под этим подразумевают главную тему. Однако как аккомпанемент главному берут и сопровождающие мотивы: листья, ветви, стебли и т.п. Их пишут в необходимых отношениях к главному. Изобразительная плоскость (бумага, картон, холст) не обязательно должна быть белой. Ее можно подтонировать, если этюд выполняется не акварелью. Для акварели тонировку обычно не делают. После этого делают легкий рисунок – компоновку, определяя размер и место изображения, его основные элементы, а затем приступают к живописи. Этюды можно выполнять на картоне, обычной рисовальной бумаге, разумеется, приемлемых для живописи, при соблюдении правил технологии. Нужно добиваться правдивости изображения, художественной цельности и выразительности этюда, приучать себя к необходимости еще и еще раз повторять работу. Первые шаги в живописи не могут быть быстрыми. Как говорил известный русский педагог и художник П.П.Чистяков, обучение осуществляется «постепенно».

Время от времени (без натуры) полезно размышлять о том, что писалось



36. П. Кончаловский. Сирень

ранее, и восстанавливать в памяти некоторые детали, например форму цветка, листа. При этом надо сделать небольшие этюды, рисунки. Такой подход тренирует память, совершенствует знания и умение. Если поставить перед собой задачу изобразить, например, по памяти розу или пион или даже группу цветов, то сразу обнаруживается нехватка наблюдений. Это надо обязательно восполнить, пользуясь своими этюдами и рисунками, а если есть возможность, обратиться к натуре или репродукциям. Борьба с незнанием и неумением – необходимый путь к свободному творчеству.

После выполнения этюдов цветов к тону плоскости (без прописывания фона) нужно выполнить этюды цветов

в реально существующем окружении, которые, как и предыдущие этюды, будут иметь несколько фрагментарный характер.

В профессиональной работе художники обычно делают такой материал при подготовке к созданию декоративных произведений (эскизы тканей, росписи, панно, гобелены и т.п.). Постепенно накапливается большое количество этюдов растений. Эта «творческая папка» приносит пользу в разнообразной композиционной работе. Собранный материал становится своеобразной лабораторией реальной творческой памяти в дальнейшей практической работе. Натурные этюды и зарисовки при использовании их в качестве исходного материала при



37. А. Головин. Флоксы

создании эскизов текстильных композиций преобразуются в декоративные элементы орнамента.

Для учебных этюдов растений (деревья, ветви, травы, цветы) размеры изобразительной плоскости разнообразны и составляют примерно от $\frac{1}{4}$ до целого листа рисовальной бумаги в за-

висимости от мотива (формат берется в соответствии с решением композиционной задачи).

Для постановки цветы иногда приходится подбирать и компоновать в букеты. Обычно основная цветовая гамма букета создается за счет цветов, взятых за главную тему. Их можно до-

полнить некоторыми вспомогательными мотивами – другими цветами, зеленью и др. Совсем не обязательно букет должен быть большим. Он может состоять из одного-двух цветущих растений, помещенных в скромную вазу, стоящую на столе на фоне драпировки. На стол можно положить еще несколько небольших предметов. Такие постановки могут иметь интересные силуэты и ритм деталей.

В натюрморте К.Коровина «Розы и фиалки» дополнением можно считать массу листьев роз и сиреневые фиалки, расположенные справа на столе. Красные розы (главный мотив) написаны энергичными широкими мазками, металлический поднос, посуда, скатерть, фон за букетом выполнены с большим мастерством. Только внимательно изучив эту работу, можно понять, насколько художественно верны цветовые отношения красных, зеленых, серебристо-серых, фиолетовых и других тонов. Редко можно встретить такую удивительно живую работу.

Большим мастером в изображении букетов сирени был П.Кончаловский, художник большого дарования, очень своеобразный, могучий живописец. Среди его работ произведения высокого класса. Они по-своему декоративны, выразительны по живописи. Стоит обратить внимание на изобразительные приемы, которыми пользуется П.Кончаловский в работах с сиренью. Цветом «лепится» большая форма соцветий («грозди»), а по этой подготовке силуэтно пишутся отдельные детали, характерные для сирени крестообразные цветочки и нераспустившиеся бутоны-гвоздики на концах соцветий. Здесь найдена точная мера общего и детализировки, а художественная форма убедительно выражает колористическое и пластическое богатство цветов (ил. 36).

Казалось бы, всем знакомы флоксы. Они разнообразны по расцветкам, в каждом соцветии много отдельных цветочков. Нередко изображают массу одинаковых кружочков, якобы имитирующих эти цветы. На самом деле это совсем не характерно для флоксов. А окраска? Белые флоксы, как все предметы белого цвета, несут на себе много рефлексов. Кроме того, светлый тон белых флоксов излучает изнутри какой-то общий прозрачный светло-зеленый, иногда теплый, иногда холодноватый цветовой тон. Если все это не увидеть, можно разбелить живопись, дать всему изображению неверную тональность, а ведь по светлому и темному тонам «настраивается» живопись. Флоксы писали многие художники. Вспомним, например, натюрморт «Флоксы» А.Головина из собрания Государственной Третьяковской галереи (ил. 37).

В заключение скажем несколько слов о сходстве (похожести). Конечно, оно должно быть, но, как уже отмечалось, сходство не достигается копированием натуры. Насколько должно быть похоже изображение на оригинал, зависит от ряда обстоятельств. В основном, главное сходство должно быть всегда, а в остальном все зависит от индивидуальности автора, конкретно решаемой задачи и условий, назначения произведения (этюд, картина, декоративное произведение и т.п.).

Так, в работах И.Шишкина видна исключительная любовь к детали. Кисть мастера необыкновенно точна и убедительна в «портретах» корней и хрупкой травинки. Никакой приближенности в изображении природы – такова его основополагающая установка.

Добиваясь максимальной конкретности, тщательно выписывая каждую деталь, художник тонко понимал

соподчиненность элементов в плоскости картины, и каждый мельчайший мазок был частью общего образа произведения.

Даже в этюдах отдельных растений И.Шишкин всегда применяет естественную точку зрения и дает ощущение воздушной перспективы. В этюде ели чувствуется холодок лесной чащобы, этюд сосны несет в себе аромат напоенного смолой воздуха. Художник любит устойчивые состояния природы, фронтальные построения композиций, позволяющие вести кистью неторопливое, подробное «описание» облика каждой ветви и всего растения в целом.

Совершенно иное понимание сходства в работах мастеров Китая и Японии. В их живописи мы не найдем тщательной прорисовки деталей, анализа растительных форм. Узнаваемость мотивов достигается максимальным усилением декоративных и выразительных приемов живописи. Декоративная «звучность» структурного мазка, выражающего одним движением распустившиеся лепестки или даже целый ствол дерева, раскрывает эмоциональное напряжение композиции.

Красота «бегущего мазка» всегда ценилась в искусстве народов дальневосточных стран. Сам процесс создания художественной композиции не требует многочасового рисования и

может быть закончен в несколько минут. Но этому предшествуют огромная внутренняя работа, бесконечные предварительные штудии, длительные наблюдения растений в различных временных состояниях и погодных условиях. Сложные переходные состояния природы – излюбленная тема мастеров Китая и Японии. Бамбук на ветру, под дождем или снегом необычайно ярко и образно запечатлен в произведениях художников разных школ. Похожесть изображения на природный объект трактуется не как простое внешнее сходство, а как адекватное отражение внутреннего содержания.

Необходимо отметить, что глубокое изучение природы открывает перед нами такие чудеса, перед которыми бледнеет большинство фантастических рисунков. Самые необычные образы растений, созданные нашей фантазией, опираются на реальные ощущения творческой практики. Рассматривая фантастически прекрасное цветение горных трав в картине М.А.Врубеля «Демон сидящий», в полной мере осознаешь силу натурных наблюдений в создании сложного художественного образа. Цветы в живописи М.А.Врубеля узнаваемы и неузнаваемы. Эта их двойственность создает впечатление тревожного ожидания и внутренней напряженности.

ЭТЮДЫ ИНТЕРЬЕРА

1. Этюды интерьера как учебное задание

Подавляющее большинство изделий из текстиля существует в интерьерах. Цвет текстильных изделий участвует в создании общего колорита интерьера, и художник-технолог должен уметь «увязать» спроектированное изделие с предназначенной для него ролью в среде. Поэтому изучение цветопластической организации интерьеров различного назначения имеет большое значение для будущих художников, занимающихся проектированием изделий текстильной и легкой промышленности.

Изображаемые интерьеры могут быть самого различного плана. Важно, чтобы они имели хорошие проектные характеристики, так как учиться лучше на высоких образцах искусства.

Характер интерьеров в разные периоды истории менялся в соответствии со сменой стилей. В каждом периоде были свои излюбленные сочетания форм и цветовых или, вернее, цветотональных, отношений во внутреннем убранстве архитектуры. Бело-голубые с золотом залы русского барокко, бронза ампира, сиреневая дымка гостиных стиля модерн, аскетизм бетона конструктивизма, красные плакатные акценты на серых стенах интерьеров в годы первых пятилеток – все это необходимо осмыслить в этюдах с колористической точки зрения. Ведь это не только цвет, но и выражение идеалов своего времени.

Психологическая среда интерьеров зависит от времени дня или ночи, времени года, состояния освещения (жи-

лые комнаты, веранды, столовые и спальные помещения и т.п.). Однако есть интерьеры, где погодные условия практически не имеют никакого значения. В них существуют только один или несколько фиксированных вариантов искусственного освещения. К ним относятся интерьеры кинотеатров, театров, баров, кафе и т.п. Все это та среда, в которой придется «жить» созданному художником текстильному изделию. Ее цветовое состояние необходимо учитывать при художественном проектировании.

Объектами для изображения могут быть: интерьеры известных зданий и сооружений, исполненных по проектам знаменитых архитекторов и художников; интерьеры современной жилой архитектуры и интерьеры типовых сооружений общественного характера; интерьеры аудиторий, где проходят занятия, с естественным или специально созданным для данной постановки освещением. Каждый из перечисленных типов интерьеров имеет в плане возможностей учебной работы как достоинства, так и недостатки. Интерьеры известных зданий и сооружений не дают большого количества вариантов освещения, так как выполнение этюдов в этих интерьерах ограничено часами посещения музея, а мебель и другие предметы имеют свои определенные места.

При работе над интерьерами современной застройки возможно создание различных вариантов расстановки мебели, осветительных приборов и приспособлений. Хотя такие интерьеры в основном лишены «чистоты стиля», они имеют большое преимущество перед музеями благодаря наличию «тепла обжитого помещения». Этюды

таких интерьеров можно выполнять самостоятельно, часто в домашних условиях.

Интерьеры аудиторий, где проводятся занятия по живописи, или воспроизведенные в них части какого-либо исторического или жилого интерьера – наименее интересные объекты для работы, но в некоторых случаях их использование целесообразно.

Интерьеры обладают четко выраженной пространственной структурой. Она более глубокая, чем у натюрморта, но менее глубокая, чем у пейзажа. В этом отношении интерьер является как бы промежуточным звеном в изучении законов цвета и тона в пространстве. Как бы интерьер ни был просторен, он имеет четкие границы в глубину (длину), ширину и высоту. Его конструкция определяет пространственные отношения в работе над живописным этюдом. Выполняя изображение интерьера, его как бы заново конструируют при помощи цвета и тона. Особенно тесная связь существует между интерьером и натюрмортом. «Иногда грань, разделяющая их, становится почти неуловимой, особенно в натюрморте типа голландских «тщеславий» или в творчестве Шардена», – отмечает Б.Р.Виппер [43, с. 38]. Интерьерные постановки в аудиториях находятся на этой грани и даже часто переходят ее (приложение 30, б, в). Живопись таких интерьерных постановок необходима, так как помогает понять общие корни жанров в искусстве. Концентрация внимания на возможности «перерастания» натюрморта в интерьерную учебную постановку и затем в масштабное интерьерное пространство логична, так как интерьер почти всегда включает «натюрмортно» организованные предметы. Соединение впечатлений от восприятия натюрморта и интерье-

ра дает необычайно объемное ощущение наполненности пространства.

Проблема пространства в живописи интерьеров особенно важна для художников-технологов, поэтому уже на начальной стадии работы над этюдом следует тщательно проанализировать композиционную структуру пространства и точно ее передать.

В построении интерьеров необходимо избрать наиболее подходящий вид перспективы. В основном это центральная линейная перспектива, но в ряде случаев возможно применение метода локальных аксонометрий и их трансформаций. В дальнейшем, стремясь полнее связать изображение интерьера с плоскостью, пользуются методом ортогональных проекций, условно-чертежными приемами, но в академической живописи этого не требуется. Задача выявления глубины пространства – одна из основных на начальной стадии обучения живописи.

2. Интерьер в истории живописи

В живописных изображениях интерьера большинство художников придавало первостепенную роль свету. Льющийся из окон, распространяющийся по стенам и полу свет хорошо моделирует форму, выявляет акценты. Так, мастерски работал датский художник Гамерсгой. Мягкий, хорошо моделирующий комнатные предметы свет постоянно присутствует в картинах старых голландцев (Ян Вермеер Делфтский, Питер де Хох, Габриэль Метсю, Андриан ван Остаде и др.). По их работам можно изучать и другие проблемы: интерьер и человек, интерьер и изделия из текстиля. В Европе XVII век дал удивительно гармоничные образцы живописных изображений человека в интерьере. Цельность и

соразмерность произведений, где предметы мягко «купаются» в окружающей их среде, служат примером для многих художников. В картинах XIX и XX вв. уже нет такой умиротворенности. И даже более того, человек иногда вступает в конфликт со средой интерьера, ему там часто тесно или неудобно. В живописи отдается предпочтение какой-либо части интерьера, которая подавляет другие. Это достигается и цветом, и светом, и тоном.

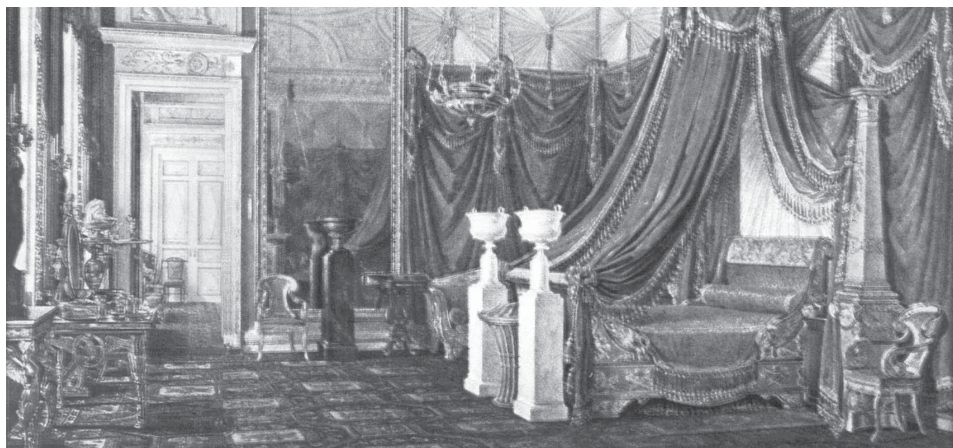
Отдельной темой в европейском искусстве можно считать акварельные интерьеры XIX в., получившие распространение и в России. Их массовое появление связано с расширением проектной деятельности архитекторов и необходимостью перспективных изображений внутренних частей сооружений зданий. На основе проектных изображений возник бытовой и документальный интерьерный жанр. Высокий художественный уровень этих работ, техническое мастерство исполнения позволяют говорить о них как о явлении в живописи интерьеров. Для нас в первую очередь интересен документальный жанр, возникший из желания подробной фиксации реаль-

ных помещений известных памятников архитектуры.

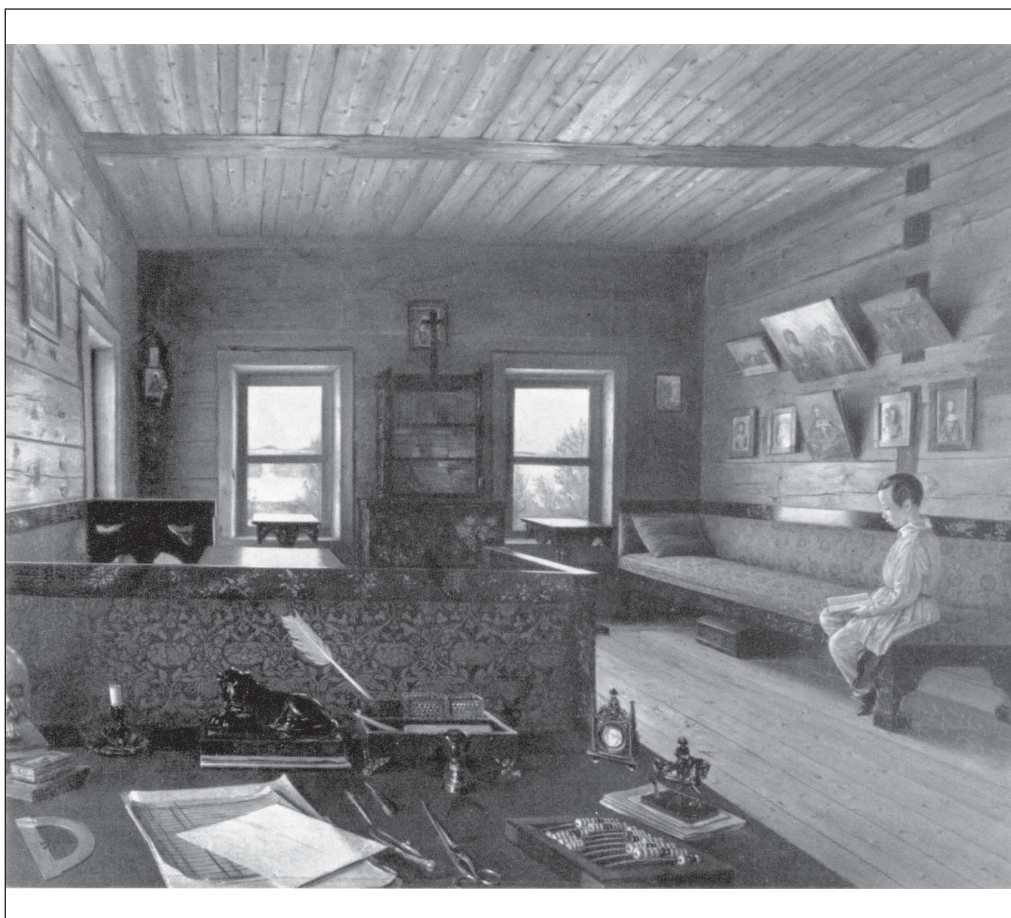
Бесспорным талантом в таких акварелях был академик И.П.Вольский. Его работы широко известны: «Библиотека в Зимнем дворце», «Интерьер во дворце в Михайловке близ Петергофа», «Интерьер Розовой гостиной во дворце в Михайловке близ Петергофа». Точность рисунка в работах И.П.Вольского не снижает живописности мазка, воспроизводящего мельчайшие цветовые градации и фактуру предметов. Шедевром в плане художественного выявления текстильного орнамента можно считать акварель «Интерьер Розовой гостиной во дворце в Михайловке близ Петергофа», где текстиль заполняет почти всю изобразительную плоскость.

Несомненную ценность представляют изображения дворцовых интерьеров, выполненные К.А.Ухтомским, Э.И.Гау, Л.О.Премацци. Людвиг Осипович Премацци можно считать одним из лучших мастеров передачи в акварели фактуры дерева, стекла, тканей и других материалов (ил. 38).

Бытовой интерьерный жанр, представляющий собой акварельные



38. Л.О. Премацци. Интерьер кабинета Ново-Михайловского дворца в Петербурге



39. Г.В.Сорока. Кабинет в Островках

зарисовки из жизни дворянских семей. редко выходил за рамки изображений в семейных альбомах. Но и в нем встречаются талантливые работы таких художников, как К.И.Кольман и П.Ф.Соколов. В лучших из них ощущается та жизненная сила, которая привела А.Г.Венецианова и его учеников к утверждению интерьера как самостоятельного жанра в искусстве (ил. 39).

С начала XX в. многие изображения интерьеров приобретают плоскостной характер. Пространство, в котором существуют вещи и люди, часто почти не имеет глубины, а иногда и светотени. Цвет предметов довольно

условен и определяется психологическим состоянием, задуманным автором в данной работе. Чтобы представить себе это, достаточно вспомнить такие композиции А.Матисса, как «Большой красный интерьер», «Мастерская художника». В перечисленных работах мастера основную цветопластическую нагрузку несут орнаментированные изображения. Напряженный ритмический строй драпировок врезается в память зрителей и долго не выпускает из своего плена.

Столкновением стихий красного и лилово-зеленоватых цветов определяется состояние холста Р.Р.Фалька

«Красная мебель». Красные зачехленные стулья написаны художником с необычайной энергией в неглубоком пространстве интерьера. Некоторая «кубизация» предметов придает работе еще большую выразительность. Неглубоко пространство и в великолепной работе Б.М.Кустодиева «Московский трактир». Наличие перспективных сокращений не мешает художнику пользоваться декоративными возможностями цвета в полную силу. Несмотря на внешнее ритмическое спокойствие, интерьер необычайно интенсивен по цвету.

Усиление декоративного начала в живописных изображениях интерьеров представляет интерес в плане расширения возможностей обучения художников-орнаменталистов. Декоративные решения исполняются в первую очередь со специальных интерьерных постановок в аудиториях, в которых декоративность уже заложена. Полученные навыки в дальнейшем можно распространить на изображения и других интерьеров, но делать это необходимо с известной долей тактичности, так как не каждый интерьер «поддается» такой трактовке.

В музеях Москвы можно увидеть много живописных холстов с изображениями интерьеров кисти русских и советских художников довоенного и послевоенного времени, ставших уже классикой. Это превосходные композиции и этюды С.Ю.Жуковского, К.Ф.Юона, П.И.Петровичева, С.В.Герасимова, И.Э.Грбаря, Н.М.Ромадина и др. Реалистическая трактовка в сочетании с колористической культурой дали высокопрофессиональные одухотворенные работы. В качестве примеров можно привести дачный интерьер С.Ю.Жуковского «В мае», картину К.Ф.Юона «Итальянский

зал Останкинского дворца», интерьеры Кускова и Останкина П.И.Петровичева. В работах С.Ю.Жуковского и К.Ф.Юона большую роль играют окна, через которые льется солнечный свет, контрастирующий с ровным внутренним свечением стен, мебели и создающий торжественную и таинственную атмосферу (приложение 29). Редкое по своей сложности состояние отражено в небольшой картине Н.М.Ромадина «Белая ночь». Синий ночной свет, падающий через застекленную веранду, соседствует с желтоватым светом свечи. Двойное освещение – естественный и искусственный источники света – меняет привычные представления о расположении теплых и холодных цветов, резко усложняет тональную композицию произведения. Слабое естественное освещение и ограниченное искусственное не могут осветить все помещение, тени от одного накладываются на тени от другого, и точно определить тональность данных участков – нелегкая задача.

Много интересных интерьерных изображений создано художниками, посвятившими многие годы театрально-декорационному искусству, и прежде всего художниками круга «Мира искусства» и советскими художниками 20–30-х годов. Их творчество говорит о том, что проблема человека и созданных им интерьеров стоит перед живописцами уже на протяжении столетий.

3. Практические советы по выполнению этюда интерьера

Выполнение этюда внутреннего пространства здания предъявляет повышенные требования к выбору места для работы. Художник, работающий

в помещении, находится внутри изображаемого им объекта, и найти точку зрения, с которой интерьер воспринимался бы как цельное сооружение, нелегко. Резкие тени, блики на мебели, орнаментированные детали часто осложняют работу, создавая своеобразный цветной калейдоскоп, наполняющий своими рефlekсами каждый уголок помещения. Учитывая все это, знакомство с интерьером лучше начинать в часы, когда нет резкого света и весь интерьер имеет ровное освещение. Рассеянный свет не раздражает глаз, позволяет спокойно рассматривать как весь интерьер, так и его детали. Проанализировав цветотональные отношения интерьера при ровном рассеянном свете, необходимо пронаблюдать их изменение при ином освещении и выбрать лучшее состояние. Оптимальным для работы следует считать место, с которого художник имеет как можно большее поле обзора и его боковое зрение задействовано наилучшим образом. Опыт показывает, что в этом случае достигается наиболее полное ощущение трехмерности пространства и хорошо просматриваются основные части помещения.

После определения рабочего места начинается практическое исполнение задания, состоящее из двух стадий: подготовительной работы и выполнения этюда.

К подготовительной работе относятся предварительные зарисовки, композиционные поиски (в карандаше), поиск цветового решения в маленьком эскизе. Подготовительная часть обязательна, так как развивает композиционное мышление. Обычно размер зарисовок и композиционных схематичных изображений не превышает размеров почтовой открытки. Смысл данной работы заключается

в выявлении наилучшей композиционной подачи (формат листа, расположение предметов и т.п.) избранного для исполнения в живописи интерьера или его части. Кроме того, маленькие эскизы позволяют определять общие тональные отношения и избегать излишней детализации. В них обычно «схвачено» первое, самое острое впечатление, которое необходимо сохранить до завершения этюда.

Этюд выполняется на основе результатов предварительной работы. В целом исполнение этюда кардинально не отличается от живописи предыдущих заданий. Ритмическое расположение форм, цветовые акценты и пластика, качества поверхностей определяются обычным путем в соответствии с выбранным для этюда живописным материалом и имеющимся временем. Возможности изобразительных средств используются избирательно в зависимости от характера интерьера. Протяженные анфилады комнат, уходящие вдаль своды требуют тщательной тональной разработки и очень точного рисунка. Неглубокие замкнутые помещения заставляют в первую очередь обратить внимание на общий колорит живописного произведения (приложение 30, а, г).

Основная трудность живописи интерьеров заключается в передаче разнохарактерного освещения, сочетающегося иногда самым неожиданным образом. Прямой и отраженный свет, свет ламп накаливания и газовых в различных помещениях могут внести довольно сильную путаницу в привычные представления о теплых и холодных оттенках цветов. Непонимание природы того или иного освещения снижает колористическую цельность этюда. Вот несколько часто встречающихся вариантов освещения интерьеров:

отраженный солнечный свет;
отраженный естественный свет и
прямые солнечные лучи;

отраженный естественный свет и
искусственное освещение лампами на-
каливания;

отраженный естественный свет и
искусственное освещение газосветны-
ми лампами;

освещение лампами накаливания;

освещение газосветными лампами;

освещение интерьера через декора-
тивные цветные фильтры.

Конечно, лучше делать этюд при ес-
тественном освещении, которое явля-
ется самым распространенным при ра-
боте над интерьером. Однако
ограничиваться анализом цветовой ор-
ганизации помещений только при ес-
тественном освещении нельзя, так как
современный интерьер значительную
часть времени освещается искусствен-
но. Многие текстильные изделия пред-
назначены для существования при
смешанном или искусственном осве-
щении, поэтому игнорировать такие
сложные состояния освещения в инте-
рьере нельзя.

Рассмотрим примеры живописи
при сложном освещении.

1. В помещение, освещенное отра-
женным естественным светом, падают
прямые лучи солнца. Хотя освещение
естественное, задача при выполнении
этюда не из простых. Участок интерь-
ера, освещенный прямыми лучами
солнца, часто пишут светлее, чем необ-
ходимо, что «разрывает» композицию.
Это связано с тем, что в интерьере, ор-
ганизованном по принципу «тени теп-
лее света», появляется участок, орга-
низованный по обратным законам. Он
в целом теплее и светлее остального
помещения и кажется нестерпимо кон-
трастным ко всему окружению, но пер-
вое впечатление обманчиво. Чтобы по-
нять это, необходимо посмотреть на

натуру через «камертон белого цвета».
Н.Крымов рекомендовал в качестве
камертона на натуре зажженную спич-
ку. Часто бывает достаточно посмот-
реть на свету на выдавленные из тюби-
ка белила. После внимательного
анализа начинаешь понимать, что ос-
вещенный лучами солнца участок ком-
наты не так уж бел и имеет свой слож-
ный цвет. Такое состояние удачно
решил К.Юон в холсте «Августовский
вечер. Последний луч».

2. Помещение освещено светом эле-
ктроламп накаливания. Это наиболее
распространенный вид искусственно-
го освещения. Он, как и естественный
свет, «состоит из смеси большого чис-
ла излучений с различными длинами
волн и содержит в той или иной мере
волны всех длин видимой части спек-
тра» [14, с. 14–15]. Но естественный
свет получается от неизмеримо более
мощного и крупного источника света,
расположенного на гигантском удале-
нии от нас. Распределение энергии в
его спектре излучения отличается от
распределения энергии в спектре из-
лучения лампы накаливания. «В днев-
ном свете максимум световой энергии
приходится на синюю часть спектра, а
в излучении электрической лампы на-
каливания – на красную часть спек-
тра» [14, с. 17]. Кроме того, основываясь
на трехкомпонентной теории цветово-
го зрения, следует добавить, что днев-
ной свет воспринимается как белый
из-за того, что все три раздражения
приемников (глаза) одинаковы. В лам-
пах накаливания красный и зеленый
компоненты имеют некоторый перевес
над синим, и их свечение отличается
желтоватостью. Физические свойства
света ламп накаливания и биологи-
ческие особенности его восприятия
говорят о том, что такой свет сильно
«утепляет» натуру по отношению к
естественному освещению.

Освещенные части предметов в целом теплее находящихся в тени, но не так сильно, как кажется на первый взгляд. Необычайно сложно писать тени. Они не играют массой оттенков, как при естественном освещении, и почти «мертвы». «Мертвость» теней связана также с низким расположением источника света и наличием слабого отраженного света. Наиболее распространенная ошибка при работе над этюдом интерьера с электролампами накаливания – слишком теплый («пережаренный») колорит.

3. Помещение освещено газосветными лампами. Газы (неон, аргон, гелий, пары ртути, натрия и т.п.) светятся при прохождении через них электрического тока. «Такие лампы излучают свет, состоящий из небольшого числа отдельных монохроматических колебаний, и спектр их излучения состоит из нескольких спектральных линий» [14, с. 14]. Свечение этих ламп невозможно сравнивать с естественным светом, хотя за голубовато-белый свет их часто называют «лампами дневного света». Газосветное освещение – самое непригодное для живописи, так как спектр его излучения довольно беден. Локальные цвета не нюансированы, во всем присутствует «примесь блекло-голубого цвета». Состояние становится несколько интереснее, если в интерьере на разной высоте установлены и газосветные лампы, и лампы накаливания. Довольно эффектным может быть этюд полутемного помещения с небольшим участком газосветного освещения (фойе кинотеатров, рестораны, кафе и т.п.).

4. Помещение освещено лампами накаливания и слабым отраженным

естественным светом из окна (окон). Это очень красивое, но и очень сложное цветотональное состояние. Только точно поставленный глаз может увидеть весь комплекс тонких отношений. Как один из сложных экзаменов для студентов показывал Н.П.Крымов свою знаменитую фанерную ширму, окрашенную в разные цвета и освещенную с одной стороны естественным светом, а с другой искусственным. Правда, он усложнял и без того сложное задание, освещая электрической лампочкой холодные цвета, а теплые при этом освещались естественным светом. Такое освещение позволяет решать проблему естественного и искусственного, природы и человека через взаимоотношения освещений.

Размер живописного этюда при всех вариантах освещения не бывает больше листа чертежной бумаги. При работе в музеях и помещениях административного и культурно-массового назначения основной размер – половина листа. Неоправданное увеличение размера этюда отрицательно влияет на колорит произведения. Большая часть работы над этюдом интерьера проводится непосредственно на натуре. Представляет интерес включение в этюды интерьеров человеческих фигур, так как цвет и форма одежды человека усиливают пластические связи между элементами композиции и острее определяют принадлежность интерьера, взаимоотношения человек – интерьер становятся нагляднее. Однако это не означает, что интерьер обязательно нужно превратить в сюжетную композицию, достаточно изображения одной или двух фигур человека.

ПЕЙЗАЖ

1. Пейзаж в истории живописи и искусстве текстиля

Пейзаж – один из наиболее распространенных жанров живописи. Многие поколения художников изобразительного искусства отдали ему свой талант. Судя по сохранившимся памятникам искусства, живопись пейзажа имеет древнюю историю. В наследии европейской живописи с XV в. видны явные черты внимательного наблюдения природы при естественном освещении. Высказывания мастеров эпохи Возрождения наполнены точными характеристиками натуральных живописных отношений. Однако история живописи на пленэре как жанра началась с голландских художников XVII в. Следом за ними этюды с натуры стали обязательной частью работы крупнейших мастеров пейзажа. Н.Пуссен, Т.Гейнсборо, Дж. Рейнолдс уже регулярно писали этюды на пленэре.

В XIX в. пейзажная живопись получила наибольшее развитие. Подлинным реформатором европейской пейзажной живописи считают Дж. Констебла, оставившего не только первоклассные картины, но и множество высказываний по методике живописи с натуры. Дж. Констебл, как и его предшественники – английские акварелисты Т.Гертин и Д.С.Котмен, изображал самые простые пейзажные мотивы. Свежесть пейзажей Констебла произвела огромное впечатление на французских художников в парижском Салоне 1824 г. Его пленэрная живопись резко контрастировала с бурным колоритом картин, написанных в студиях, и стала примером для многих воспи-

танников художественных школ континентальной Европы. Ж.Мишель, К.Коро, Ж.Ф.Милле и целый ряд других мастеров пейзажа использовали в своем искусстве достижения Дж. Констебла.

Дальнейшее развитие европейской пленэрной живописи связывают с художниками барбизонской школы (Т.Руссо, Ж.Дюпре, Н.Диаз, Ш.Ф.Добиньи и др.), сделавшими пейзаж максимально открытым и глубинным, и с художниками-импрессионистами, сосредоточившими внимание на выявлении мимолетных впечатлений от окружающего. И барбизонцы, и импрессионисты делали этюды в любую погоду, отточив до виртуозности приемы быстрой живописи с натуры.

В русском искусстве на пленэре основывалась пейзажная живопись С.Ф.Щедрина, М.И.Лебедева, А.И.Иванова. Вслед за ними на важность пленэра обратил внимание А.Г.Венецианов, а затем члены известного Товарищества передвижных художественных выставок и их ученики. Как полноценную часть обучения художников ввели пленэр в учебный процесс такие художники-педагоги Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Российской Академии художеств, как В.Г.Перов, А.К.Саврасов, И.М.Прянишников, В.Е.Маковский, В.Д.Поленов, а А.К.Саврасов даже устраивал совместные поездки педагогов и учащихся на этюды за город. Из этого движения и сформировалась та русская школа живописи, в которой живописный цветопластический язык строился на основе принципов пленэрной живописи. Работы В.А.Серова, К.А.Коровина, И.И.Левитана, М.В.Нестерова, А.Е.Архипова, И.И.Шишкина, А.И.Куинджи,

интерес к которым не ослабевает с годами, красноречиво говорят о значении пленэра в формировании личности художника.

В историю искусства вошли такие мастера пейзажа, как С.В.Герасимов, К.Ф.Юон, П.И.Петровичев, Л.В.Туржанский, А.В.Куприн, А.А.Дейнека, Н.П.Крымов и другие первоклассные мастера, использовавшие в своем творчестве многие достижения русской пейзажной живописи XIX в.

Все художники имели свой, только им присущий взгляд на изображение пейзажа, свой творческий почерк. Их холсты говорят о бесконечном разнообразии возможностей работы над пейзажем, позволяют каждому будущему художнику найти произведение, созвучные его восприятию природы. Пейзажная живопись, особенно русская, хорошо представлена в отечественных музеях, и можно получить достаточно полное представление о решении проблем пейзажа в истории искусства.

Пейзажные мотивы проникли и в художественное оформление текстиля. Французские ткани XVIII в. заполнены мотивами пейзажа. Достаточно вспомнить мебельные ткани Филиппа де Лассалья, набойки, выполненные по рисункам Ж.Б.Гюэ на мануфактуре Оберкамфа в Жуи. В качестве мотивов в набойках мануфактуры в Жуи использовались виды развалин, изображения храмов, идиллические сцены с пастушками, эпизоды из греческой и римской истории и другие изображения. В тканях XIX – начала XX в. пейзажные мотивы применялись уже традиционно по разработанным композиционным схемам. Со всплеском интереса к растительным мотивам в начале XX в. пейзажность в текстильном орнаменте получила новый импульс. Изображения растений в пей-

зажной среде стали заполнять платки, ширмы, ткани для обивки диванов. Можно сказать, что пейзажная живопись со времени ее выделения в самостоятельный жанр питает идеями прикладное искусство.

2. Задачи этюдов пейзажа в учебной живописи

Живопись на открытом воздухе имеет принципиальное значение для воспитания живописных навыков и является естественной составной частью учебного процесса. Такой подход к развитию колористического чувства – одна из форм продолжения прогрессивных традиций московской школы живописи конца XIX – начала XX в.

Жизнь показывает, что художники, воспитанные только на постановках в аудитории, теряются в поисках цветовых отношений в световоздушной среде, создаваемой атмосферным воздухом и глубокой перспективой ландшафтов. Это приводит к цветовой ограниченности, несовместимой с профессией художника, что подмечено уже давно и очень точно выражено французским просветителем XVIII в. Д.Дидро. Он писал: «Пусть тот, кто не изучал и не чувствовал эффект света и тени в полях, в чаще лесов, на крышах сельских хижин, на крышах городских домов днем и ночью, – пусть тот оставит кисть; особенно пусть он не попытается сделаться пейзажистом» [52, с.328].

Столкновение с новым окружением, новыми цветовыми отношениями и сложными природными факторами, их формирующими, – первая из задач этюдов пейзажа. В этой «борьбе» многие могут открыть широкое поле для скрытых ранее способностей, более глубокое видение и осознание природ-

ных закономерностей. Некоторая усталость от «фигур» постановок в аудитории отступает на природе перед массой новых впечатлений не только цветового, но и, что крайне важно, композиционного характера. Сочетание природных и созданных человеком форм дает не только массу всевозможных видов композиционной организации, но и повод для размышления над проблемой взаимоотношений человека и природы. Природа – вечный учитель человека, общение с ней рождает глубокие переживания, обогащает внутренний мир. «Зовите меня варваром в педагогике, – говорил К.Д.Ушинский, – но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога» [53, с. 338]. Зрительные впечатления, полученные от наблюдения природы, проникают в сознание и остаются на всю жизнь.

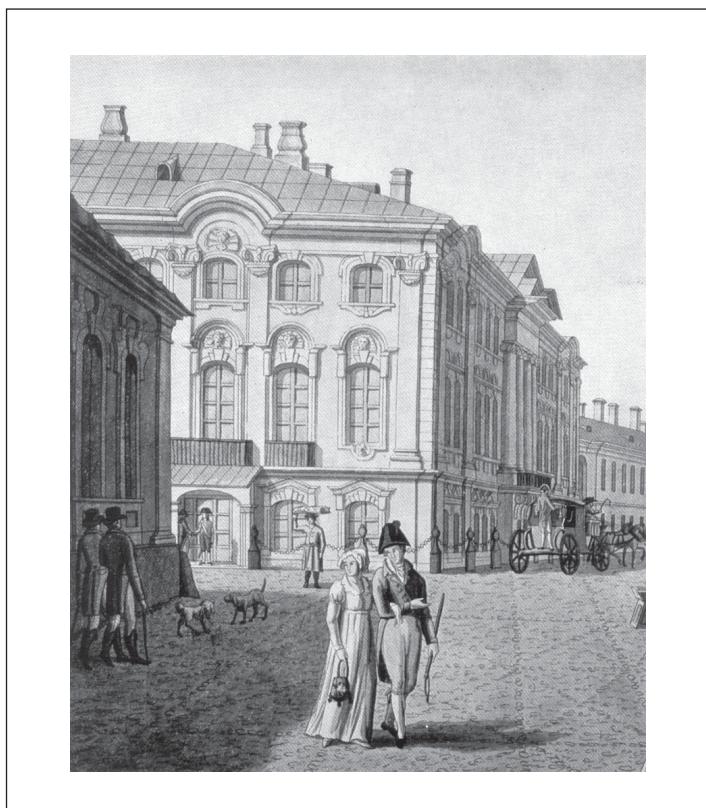
В этюде на пленэре необходимо стремиться к верности в передаче определенных состояний природы, но это, конечно, не означает слепого копирования. В пейзажной живописи такое невозможно, так как состояние природы все время меняется: плывут облака, появляется и исчезает рябь на воде, стихает или усиливается ветер и т.д. Верно взятое состояние природы в живописи означает глубокое понимание, связанное с обобщением длительных наблюдений за состояниями природы и ярким проявлением своего чувства к выбранному мотиву. «Списанными» с натуры могут быть только основные цветотональные отношения, остальное должно быть «переплавлено» через душу художника. К.А.Коровин так говорил о пейзаже: «Пейзаж не писать без цели,

если он только красив, – в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку» [54, с. 55].

В работе над этюдами пейзажа стоят те же основные задачи, что и в предыдущих видах этюдов, но решаются они в неограниченном воздушном пространстве. Это принципиальный момент, меняющий результаты работы. Пейзаж является вершиной возможной свободы выражения пространственных отношений. Увеличение изображаемого пространства сопровождается «выходом» к прямому естественному освещению, что придает живописи еще большую характерность. Предметы, изъятые из жизненных связей и организованные в различные учебные постановки, как бы вновь возвращаются в свою естественную природную среду и изучаются уже непосредственно в ней, как говорят иногда: «яблоко из натюрморта возвращается на свое родное дерево». Опыт показывает, что такая смена заданий в обучении художников оправдана, так как взаимоотношения предметного мира и пространственной среды должны быть изучены во всех своих вариантах: от гармонии предмета и среды до драматических коллизий.

Неограниченное воздушное пространство выдвигает на первый план такие творческие задачи, как определение цвета отдельных предметов в воздушной среде и тональности земли по отношению к небу, выявление колористической связи планов и общего цветового состояния (гармонии) пейзажа, построение композиции с учетом глубокой перспективы.

Цвет меняется в зависимости от расстояния предметов от художника. Задача выявления глубины цвета



40. Б.Патерсен. Набережная Мойки у Полицейского моста. Фрагмент

заставляет острее прочувствовать разницу между плоскостным изображением и изображением с выявлением глубокого пространства. Пространственные изменения цвета влияют на колористическое единство, цветовую гармонию. Цветовой тон, обусловленный воздушной перспективой, проявляется ярко на дальних предметах, т.е. между ними и художником находится значительное воздушное пространство. Различная окраска предметов на разных планах пейзажа требует колористической связи планов.

Кроме известных общехудожественных задач при выполнении этюда на природе решаются и некоторые приближенные к непосредственной практике художника прикладного ис-

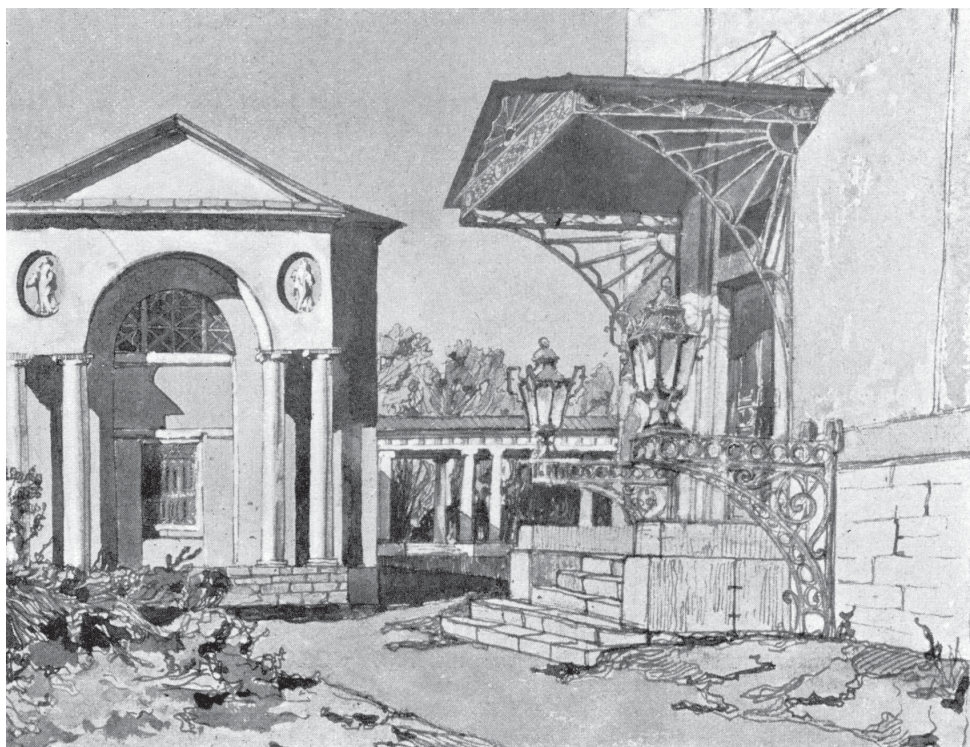
кусства задачи, к которым относятся:

изучение цветовых и композиционных пейзажных построений в целях дальнейшей их переработки для орнаментальных композиций;

ассоциативное отражение пейзажа как основы для поиска решений колорита и форм отдельных моделей одежды или даже целых модных коллекций;

приобретение навыка пейзажных изображений в цвете для возможного использования их в эскизах рекламной графики, моделей одежды, эскизах тканей, gobеленов и других текстильных изделий.

Перечисленные задачи решаются в работе над городским, сельским или парковым пейзажем, пейзажем



41. Г.К.Лукомский. Дом господина Колозривова в Калуге

«дикий» или «чистой» природы. Одна часть этюдов выполняется в виде реальных объемно-пространственных композиций, другая – в виде условно-декоративных интерпретаций. В условно-декоративных интерпретациях пейзажа для более глубокого изучения одних характеристик природного мотива допускается ослабление ряда других.

Городской пейзаж. Индустриальный, архитектурно-городской пейзаж раскрывает тему «второй среды», среды, созданной руками человека. Городская среда почти не имеет участков «дикий» природы. Город – своеобразная натюрмортная постановка, раскинутая под открытым небом на огромной площади.

Этюды городского пейзажа выполняются одновременно с этюдами интерьера, что позволяет глубже изучить взаимосвязи экстерьера и интерьера архитектурных сооружений. На первых сеансах целесообразна работа по изображению экстерьера и интерьера конкретного исторического здания, что дает возможность понять принципы цветопластического единства внешних и внутренних архитектурных форм. После «портретного» этюда конкретных архитектурных сооружений следует переключиться на изучение архитектурно-пластических связей нескольких зданий и на отражение в живописи городской среды – городского пространства.

Этюд городского пейзажа можно выполнять на различных исторических и современных объектах городов. Из исторической архитектуры наиболее привлекательны дворцовые постройки, культовые памятники и жилая застройка XVII—XIX вв. В качестве современных объектов можно выбрать крупные спортивные и производственные комплексы, некоторые общественные здания.

Когда мы говорим о городском пейзаже исторической архитектуры, на память приходят такие мастера венецианской живописи XVIII столетия, как Антонио Канале, прозванный Каналетто, и Бернардо Беллотто. Их работы поражают необычайной точностью и достоверностью изображения архитектуры при высоких художественных достоинствах. Эти художники работали и в других странах, оставив потомкам почти документальные изображения городов. Великолепные колористические традиции венецианской живописи видны в творчестве прекрасного мастера городского пейзажа Франческо Гварди. Живопись А.Канале и Ф.Гварди можно изучать в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Необходимо также познакомиться в музеях Санкт-Петербурга и Москвы с работами основоположника русского городского пейзажа Ф.Я.Алексеева. Кроме крупнейших мастеров живописи над городским пейзажем работали и многие другие художники, исполнявшие в поездках по городам небольшие этюды водяными красками. Это, например, акварели Б.Патерсена, Г.К.Лукомского, К.С.Петрова-Водкина, хранящиеся в разных художественных собраниях (ил. 40, 41).

Индустриальная тема появилась в пейзаже сравнительно недавно, однако уже есть мастера, целиком посвятившие себя этой теме. Для художников-технологов наиболее интересно на-

правление, в котором промышленные мотивы берутся не как часть ландшафта, а имеют самостоятельное значение. Ритмы пространственных и объемных соотношений, резкие сдвиги напряженных по цвету плоскостей, контраст планов рожают новые орнаментальные динамичные композиции.

Широкий простор для нестандартных ритмических поисков художников-орнаменталистов открывает изначальный конфликт старой и новой архитектуры, имеющей полярные концепции организации. «Инженеризм» и поэтическое восприятие мира, вступающие в противоречие, могут быть прекрасно выражены в декоративной живописи.

Городской пейзаж – реальный продукт художественной культуры народа, изучение которого – еще одна из форм связи с духовным наследием своего отечества (ил. 42).

Сельский и парковый пейзаж. Чем больше встречается в ландшафте результатов сознательной деятельности человека (архитектура, вспаханное поле, дороги, изгороди и т.п.), тем чаще в отношениях между человеком и природой возникают конфликтные ситуации. Но существует среда, где природа и результаты деятельности человека находятся в относительном равновесии или природа даже имеет главенствующее значение. В первую очередь такой средой являются сельская местность и ландшафтные парки. Архитектура здесь как бы дополняет природные мотивы.

Сельский пейзаж – наиболее распространенная тема пейзажной живописи всех времен. Становление пейзажного жанра связано с изображением сельской местности. Дом на холме или у реки, зелень лугов или угрюмость скал, тропинка или проселочная дорога – мотивы многих и многих по-



42. Городской пейзаж. Студенческая работа

лотен художников разных стран. «Шум воды у плотины, ивы, старые прогнившие доски, скользкие бревна и кирпичные стены – как я это люблю», – писал Д.Констебл [55, с. 331]. «Непонятная любовь к деревенькам» не исчезает, а сохраняется как устойчивая традиция и сегодня.

В чем же причина такой любви? Почему одинокий дом на окраине села или покосившаяся церквушка усиливают чувство переживания природы, делают его проникновенным и драматически сильным? Большинство исследователей искусства и художников сходятся во мнении, что в этих случаях архитектура воспринимается как символ присутствия человека. Человек присутствует, но не довлеет, не навязывает природе свои ритмы, пространственные связи. Кроме того, одинокое строение в пейзажном изображении

вскрывает вечную проблему взаимоотношений конкретного человека и природы, так как при всей своей привычке к коллективным действиям в душе каждого человека живет отшельник. Для этого достаточно вспомнить знаменитую картину И.И.Левитана «Над вечным покоем», работы А.К.Саврасова, М.В.Нестерова, Н.К.Рериха.

Край ты мой заброшенный,
Край ты мой, пустырь,
Сенокос некошенный,
Лес да монастырь, –

так писал С.А.Есенин, передавая свои ощущения от восприятия сельского пейзажа [56, с. 42]. Поэтизация скромных мотивов малого отечества, вообще присущая русской живописи, с особой силой проявилась в советской довоенной и послевоенной живописи. Пейзажи М.С.Сарьяна, С.А.Чуйкова, С.В.Ге-



43. В.А.Борисов-Мусатов. *Отблеск заката*

расимова, Н.П.Крымова, В.В.Почиталова, А.В.Куприна, Г.Г.Нисского, А.М.Грица, Е.И.Зверькова, В.М.Сидорова продолжают начатое до революции (приложение 31).

Пейзажи с парковой архитектурой родственны сельскому пейзажу по значению природных форм в композиции, но общение человека и природы идет уже на другом уровне. Парковая архитектура, архитектура дворянских усадеб с парками не так утилитарна по своей сути, как архитектура сельской местности.

Гармония природы и архитектуры наиболее ярко выражена в ландшафтных парках. Они появились в России в конце XVIII в. и пришли на смену регулярным паркам, в которых подстри-

женные деревья и кустарники имели архитектурные формы. В структуре парков велика роль водных пространств. Пруды, каналы, каскады — главное украшение ландшафта.

Коль красен взор природы
И памятников вид,
Они где зрятся в воды...—

писал Г.Р.Державин в «Прогулке в Царском Селе» [57, с. 74]. Теоретики делили ландшафтные парки на живописные, поэтические и романтические. Екатерининский парк города Пушкина ближе к поэтическим, так как в нем видно увлечение древностью и восточной экзотикой. Парки пригородов Санкт-Петербурга — одно из немногих мест, где можно видеть парковое ис-

кусство в достаточно удовлетворительном состоянии. Ландшафтные парки многочисленных дворянских усадеб, разбросанных на просторах России, постигла печальная участь, и сегодня они часто напоминают «Бабушкин сад» В.Д.Поленова.

Поэзия парков старых дворянских усадеб тонко передана в живописи В.Э.Борисова-Мусатова (ил. 43). Тема взаимоотношений человека и природы – главная тема его творчества, и решалась она в композициях со старинными парками. Мечтания, любовь, раздумья даны художником в пейзажной среде, слитой с человеком. Такие работы, как «Призраки», «Отблеск заката», «Прогулка при закате», «Парк погружается в тень», «Гармония» и множество других, – поразительные примеры выявления в живописи разнообразия чувств через один повторяющийся мотив с фигурами людей в тишине старого парка. Углубленность персонажей в мир своих раздумий и чувств отражается в безмятежности природы. Главные средства выражения

в работах художника – ритм и пластика форм. Эти средства выражения легко просматриваются и поддаются композиционному анализу.

Вместе с работами В.Э.Борисова-Мусатова полезно проанализировать парковые пейзажи Петергофа, Гатчины, Павловска, выполненные замечательным русским художником С.Ф.Щедриным.

Пейзаж «дикий» природы. Нетронутой человеком природы остается все меньше и меньше. Найти лес в первозданном «диком» виде становится проблемой, и все чаще говорят о «чистой» природе как о ландшафте без архитектуры, с минимальными следами вторжения человека (тропинки, пахота и т.п.). Живое наблюдение природных форм в естественной среде – неотъемлемая часть традиций русского пейзажа и обучения искусству живописи. Непосредственное лирическое общение с природой воспитывает чувство непредвзятого восприятия природы, бережное отношение к каждому ее проявлению.



44. А.И.Куинджи. Березовая роща.

Особое значение для будущих художников-технологов имеет изучение цветоритмической орнаментальной организации первозданных природных форм в воздушной среде с глубокой перспективой. Деревья, камни, трава и цветы сплетаются в единый комплекс естественных форм, который служит для художников образцом природной закономерности. В соединении различных растений заложена гармония их взаимодействия. Ведь каждому растению соответствуют определенное место и конкретные растения-соседи. Кажущийся хаос и поэтический беспорядок лесной чащи несут в себе удивительное единство.

Этюд пейзажа выполняется после этюдов растений, когда уже есть определенный опыт. Но, конечно, этого опыта недостаточно, и поэтому на практике этюды лесного пейзажа целесообразно чередовать с этюдами отдельных деревьев и кустарников. Часто трудно провести грань между пейзажем с деревьями и этюдом дерева, выполненным для изучения природного мотива. Пейзаж как тема переходит в этюды растений и наоборот.

Из крупных мастеров пейзажа «дикой» природы следует выделить И.И.Шишкина, который был одним из немногих европейских живописцев, досконально знавших деревья, травы, цветы своей земли и виртуозно изображавших их в пейзажах. Особенно хороши его картины, передающие очаровательную природу наших лесов.

Состояние природы тонко чувствовали и передавали в своих работах А.И.Куинджи, И.И.Левитан, В.Д.Поленов, А.А.Рылов, Н.М.Ромadin и другие русские художники (илл. 44).

3. Принципы построения пейзажного изображения. Работа на пленэре

Красота пейзажа всегда очаровывает и невольно манит отдаться во власть чувств, наполняющих душу, «раскопаться» и запечатлеть на холсте все. Это естественное желание, и останавливать себя не стоит. Влиться в природу, ощутить себя малой частицей бескрайних пространств полей и лесов, среди которых стоишь, с этюдником, — вполне логично для начала работы. Важно первые написанные этюды критически разобрать в домашних условиях и, выходя на новый этюд, держать в голове уже продуманные цели. Специфика работы художника прикладного искусства (дизайнера) требует серьезного аналитического подхода к работе и над пейзажем. Так набирается личный опыт, необходимый каждому. Однако личный опыт всегда необходимо соотносить с коллективным опытом, выработавшим принципы построения пейзажного изображения, методику и технику работы на пленэре.

Принципиальным моментом в пленэрной живописи является характер освещения. Свет, отражаясь от поверхности удаленных на разное расстояние от художника предметов, создает характерную для пейзажа цветовоздушную среду. Изображения пейзажа по цветовоздушной среде можно разделить на два состояния: без прямого солнечного освещения, с прямым солнечным освещением.

Считается, что переход от студийной работы на пленэр может быть более безболезненным, если начать писать на пленэре в пасмурную погоду. Тогда цветовое состояние не так сильно отличается от студийного. В пасмурный день, как и при студийном освещении, на свету больше

холодных рефлексов. Плоскости, не обращенные к свету, имеют больше теплых цветов. Кроме того, без прямых солнечных лучей темные и светлые массы предметов воспринимаются более цельно, что упрощает решение общего тона. Яркое солнечное освещение принципиально меняет цветовое состояние. Поверхности, на которые падают солнечные лучи, становятся теплыми, а тени приобретают холодные рефлексы. Отношения света и тени в солнечный день могут быть очень контрастными, и из-за этого часто слепящего контраста определение натуральных цветотональных отношений становится довольно трудной задачей. Освещенные места кажутся одинаково выбеленными или оранжевыми, а теневые – черными или синими. Но, конечно, это не так. Каждый кусочек освещенной и теневой поверхностей имеет свой тон и цвет. Данные «качества» участков поверхности возникают не произвольно, а находятся между собой в сложных взаимосвязанных отношениях. В эти отношения вступает цвет травы и неба и многих других цветонесущих компонентов ландшафта, но наиболее активным почти во всех пейзажных композициях бывает цвет неба. Не случайно изменение цвета неба в течение светового дня непрерывно изменяет цветовое состояние ландшафта как в пасмурную, так и в ясную солнечную погоду.

Когда мы говорим о прямом солнечном освещении, в основном имеем в виду среднюю часть дня. Выполнение этюда никогда не ограничивается только этим временем. Излюбленное для живописцев состояние – закат солнца. Необычайная красота природы на закате дня не должна скрывать значительные трудности, приводящие к полному краху радостных замыслов у неподготовленных художников. От-

крытое солнце на закате имеет ровный мягкий несильный свет, не дающий очень резких теней. В результате и освещенные, и теневые участки приобретают интенсивное цветовое звучание. Особенно насыщены и мощны по цвету теневые стороны предметов. Солнце уже не забывает их своим блеском, они начинают главенствовать и по мере опускания солнца за горизонт распространяют свое влияние на все большую и большую часть ландшафта. Прежде чем растаять в «черноте» ночи, краски дня как бы стараются последний раз напомнить о себе.

В европейской части России солнце заходит относительно долго, и, хотя времени все равно не хватает, можно проследить все стадии изменения солнечного свечения и быстро зафиксировать в этюде выбранное состояние. Было бы неверно трактовать изменение красок как «солнце холодеет, а тени теплеют», хотя в принципе это так. Скорее звучание теплых и холодных оттенков одного и того же цвета на закате более интенсивно, очень много промежуточных (от холодного к теплоте и наоборот) оттенков. Н.П.Крымов отмечал: «В сумерки все через холодный тон видишь, от этого все теплое в соединении с холодным утемняется, и все холодное кажется светлее» [13, с. 147].

И в солнечный полдень цветовые отношения в пейзаже не сводятся только к теплым и холодным тонам, количество нейтральных оттенков также значительно. На закате промежуточных (нейтральных) градаций еще больше. Гармония отношений необычайно тонка и, можно даже сказать, «легкоранима», малейший мазок ложной для данного состояния краски провоцирует неудачу всей работы. Цветотональные отношения в последние минуты заката часто нарушает

туман. Он стелется по земле и траве, имеющим в целом теплые цвета, и вносит много холодных или нейтральных оттенков. Часто из-за тумана почти невозможно разобрать общие тона. Если при этом небо не имеет ярко выраженного холодного колорита, то вероятность ошибок необычайно высока. Поэтому сложные вечерние состояния природы не следует стараться «брать нахрапом». Прежде чем принести с собой краски, нужно хотя бы один или два вечера наблюдать и анализировать изменение цветотонального состояния ландшафта на закате.

Анализ цветовоздушного состояния пейзажа – значительная часть стадии изучения натуры, влияющая на определение общей композиции изображения. За стадией изучения натуры следует непосредственно выполнение этюда. Первые этюды должны быть небольшими и кратковременными.

Как и в живописных набросках, выполненных в аудитории, в первых этюдах необходимо запечатлеть самые характерные цветотональные отношения: отношения цвета земли, домов, воды на первом плане к далям и небу. К.А.Коровин часто говорил о том, что этюд надо писать так, чтобы сразу ухватить отношение тона земли и воды к небу, чтобы сразу передать суть. Полезно выполнить на одном листе бумаги несколько кратковременных этюдов одного из мотивов при различных состояниях природы и провести сравнительный анализ. Кратковременные этюды способствуют «постановке глаза» на быстрое и точное определение качеств объектов в цветовоздушной природной среде и развивают чувство уверенности в применении живописных средств.

Начальная работа на пленэре над этюдами маленьких форматов практикуется достаточно давно. По этому поводу И.И.Левитан говорил С.Ю.Жуковскому и В.К.Бялыницкому-Бируле: «Никогда не гонитесь за большими размерами этюдов; в большом этюде больше вранья, а в маленьком совсем мало» [58, с. 138]. Маленького этюда вполне достаточно для передачи «сути» пейзажа. Для будущих художников прикладного искусства выполнение кратковременных этюдов небольшого формата – не сбор материала к пейзажному полотну, а один из способов изучения природных закономерностей и лишь в какой-то степени сбор изображений натуральных форм для дальнейшей работы. Изучение (анализ) цветопластических отношений должно проводиться на этюдах небольшого формата. Неизбежные ошибки нет необходимости делать на листе большого формата.

Изображение конкретных объектов и их деталей в пейзаже требует уже большей площади, так как в этом случае получается сложно организованная цветоносная масса, которую нужно хорошо обработать. К крупным композициям пейзажа, рассчитанным на два-три сеанса, нужно переходить по мере накопления живописных навыков при выполнении кратковременных этюдов. Под крупными этюдами обычно понимают этюды, не превышающие половины листа ватманской бумаги, так как листы больших форматов практически не нужны в большинстве случаев учебной пленэрной живописи. Работу над многосеансными этюдами крупного размера в темпере и акварели следует начинать с первоначального широкого прописывания, определяющего общие отношения.

В акварели это нужно делать не в полную тональность, чтобы иметь возможность размыть отдельные части и наложить последующие слои краски, не уничтожая свечения бумаги. После этого общие цветотональные отношения нужно брать в полную силу и одновременно прописывать детали пейзажа.

Живопись деталей нужно вести так, чтобы сохранить общую гармонию цветовых отношений, большую или общую форму предметов. А.В.Куприн отмечал: «Большая или общая форма, выражающая предмет, должна лежать в основе работы. На ней – строить детальную реалистическую форму и ни в коем случае не отходить от нее. Уметь видеть обобщенно» [59, с. 228]. В противном случае детализация может нарушить цельность композиции и свести на нет все приложенные усилия. Иногда говорят, что умение работать над деталью отличает зрелого мастера от ученика. Это действительно так. Профессионал-живописец знает, что он собирается выписать более тщательно и ради чего это делает. «Режиссуру» деталей нужно вести продуманно в соответствии со сформировавшимся образом. «Иногда в пейзаже вас поразит ажурность листвы, которая выглядит кружевом на фоне неба. Естественно, это отразится на трактовке пейзажного мотива. Все зависит от сюжета, мотива, от задания, которое себе поставил художник. Однако надо быть чрезвычайно осмотрительным в показе деталей и не переходить дозволенных искусством границ», – говорил Г.К.Савицкий [38, с. 174].

В соответствии с законами воздушной среды и возможностями человеческого зрения чаще всего наиболее детально пишут первый план,

но и на втором плане может быть довольно много предметов. Кроме того, не всегда обязательно вести этюд по законам линейной перспективы. Часто необходимо придать изображению значительную плоскостность или почти уничтожить пространство. Могут быть также пейзажные изображения, не имеющие первого плана. Все это говорит о том, что обработка той или иной детали зависит от творческого замысла. Активно обрабатываются наиболее важные в композиции предметы, смысловые центры работы. Бывает так, что небольшая деталь «держит» всю композицию и является ключом к цветопластической организации этюда.

Композиция пейзажа таит в себе немало сложностей, хотя принципиально новых законов композиции, неизвестных из живописной работы в аудитории, нет. Те же законы симметрии (относительно равенства) действуют и в натюрморте, и в пейзаже, меняются только условия их применения, к которым в первую очередь относится глубокая многоплановая перспектива, заканчивающаяся часто видимой глазом линией горизонта. Именно глубокое пространство посредством построения планов во многом раскрывает сюжет. Сюжетное действие развивается путем перехода взгляда человека с предметов, расположенных на одном плане, к предметам последующего плана. «Пространство с его влекущей в глубину силой или с его размахом вверх и вширь, как бы параллельно картинной плоскости, обладает огромным эмоциональным воздействием. Оно может быть и часто бывает основой самого строя пейзажа, его камерности или монументальности, поэтической возвышенности или спокойной описательности пей-

ажного изображения», – точно подметил в своей статье «О нашей пейзажной живописи» А.А.Федоров-Давыдов [60, с. 499]. По пейзажам, написанным с глубокой плановой разработкой, можно «гулять», зрительно обходя группы деревьев, оставаясь у подернутой дымкой реки, любясь заливными лугами. Достаточно вспомнить пейзажи старых голландцев, И.И.Шишкина, А.К.Саврасова, чтобы убедиться в этом.

К глубокому пространству необходимо привыкнуть, поэтому лучше начинать работу над пейзажем с несложных мотивов. Кроме того, пейзаж имеет большее по сравнению с аудиторными постановками ритмическое разнообразие. Деревья, травы, объекты архитектуры, холмы, луга, тучи образуют сложнейшие сочетания форм. Организация их в композицию – хорошая возможность повышения своего мастерства.

Даже если художник постарался многое продумать до эскиза, выполнил кратковременный маленький этюд с определением основных отношений в композиционном построении и почувствовал, как «устроить» пейзаж, в процессе работы над длительным этюдом всегда возникают трудности. Одни из них маленькие и легко решаемые, другие порой приводят в отчаяние. Это нормальное

творческое состояние. Каждый художник имеет свои секреты преодоления трудностей. Одному достаточно отвернуться от этюда на одну-две минуты, другому закрыть глаза, третьему отложить работу до следующего сеанса или закончить работу в домашних условиях. В ряде случаев приходится исполнять с одного мотива несколько длительных этюдов, прежде чем результат будет более или менее адекватен замыслу и этюд можно будет считать законченным.

Законченность в этюде пейзажа из-за разнообразия мотивов и состояний природы имеет более широкие границы, чем в этюде, выполненном с постановки в аудитории. Чтобы понять, насколько различным может быть отношение к законченности в этюде пейзажа, достаточно сравнить, например, работы Ф.А.Васильева, У.Тернера, К.Моне, В.Ван Гога, А.Марке, М.В.Нестерова, А.М.Грица, В.Стожарова.

В процессе работы над этюдом пейзажа могут быть исполнены учебные этюды-упражнения на передачу освещенности, воздушной перспективы, орнаментальности и других характеристик ландшафта. Решением поставленных в каждом этюде задач и будет определяться законченность работы. Студенческий этюд пейзажа приведен в приложении 32.

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

1. Значение материалов и техник живописи в практике художника-технолога

Одной из задач подготовки художников для текстильной и легкой промышленности является обучение студентов профессиональным навыкам работы живописными материалами, используемыми художниками-технологами в проектной деятельности. Эти навыки осваиваются в процессе живописи акварельными, temperными и гуашевыми красками.

Известно, какое большое значение придавалось во все времена овладению техникой и технологией работы живописными материалами в русской и западноевропейских художественных академиях, художественных вузах, а также художниками-профессионалами. Овладение профессиональными приемами в живописи, знание технологии работы живописными материалами и различных техник и способов живописи, умение применять эти знания необходимы для художника прикладного искусства.

«Техника – это язык художника; развивайте ее неустанно, до виртуозности. Без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту», – говорил П.П.Чистяков [61, с.482].

Все задания по живописи в первый год обучения для всех специализаций выполняются в технике акварели. Акварель в сочетании с темперой – основные живописные материалы для студентов по специализациям «Моде-

лирование костюма» и «Моделирование обуви» в течение всего обучения. Студенты всех остальных специализаций, начиная со второго года обучения, все задания по живописи выполняют темперными красками, иногда при необходимости добавляя гуашь.

Целью данной главы являются систематизация и обобщение имеющихся сведений по технологии и технике работы акварельными, temperными красками и гуашью с использованием многолетнего опыта преподавания живописи на факультете прикладного искусства коллектива преподавателей, в том числе Д.А.Дейнеки, А.В.Куприна, Ф.В.Антонова, А.М.Дубинчика, В.Я.Кулакова, О.В.Чистякова, Л.А.Карнаухова, А.К.Вериги и многих других, с учетом особенностей обучения на факультете прикладного искусства в Московской государственной текстильной академии им. А.Н.Косыгина.

2. Акварельные краски

Акварель представляет собой живопись водяными прозрачными красками, наносимыми тонкими слоями на картон или бумагу белого цвета, которые, просвечивая, выполняют роль белил. Особенностью акварельной живописи является прозрачность применяемых водяных красок, их легкая смываемость с основания, возможность получения интенсивных, ярких цветов. Акварель привлекала художников разных стран и эпох возможностью передавать тончайшие нюансы цвета и тона натуры, в частности световоздушной среды.

На протяжении истории изобразительного искусства способы и методы работы акварелью в живописи постоянно менялись*.

Еще в глубокой древности египтяне выполняли изображения акварелью на папирусе. В средние века акварельными миниатюрами, иногда и с использованием гуаши, украшали рукописные книги. В эпоху Возрождения широко пользовались акварелью итальянские и немецкие художники, в частности Альбрехт Дюрер. В XVII в. акварель широко применялась в Голландии и Фландрии. В это время акварельная техника широко использовалась в пейзажной живописи, в портрете, в произведениях бытового жанра.

Интересны акварельные работы Якоба Иорданса, применявшего смешанную технику: акварель, сангину и гуашь. Акварель использовалась при создании архитектурных проектов, разработке планов городов, парков и т.д. В XIX в. художниками разных стран создано очень много акварельных работ, показывающих широкие возможности акварели как живописного материала.

В Англии были организованы первые в истории искусства выставки акварельной живописи. Представители английской школы акварельной живописи Дж. Констебл и У.Тернер создавали работы, в которых прекрасно решены задачи изображения воздушной перспективы, передачи состояния природы, связи человека и среды. Французские мастера XIX в. – Шарле, О.Домье, П.Гаварни – показали примеры виртуозного владения техникой акварели.

* Подробный анализ методов акварельной живописи в различное время и в разных странах является предметом специального исследования.

Акварель – один из древнейших видов русской живописи. Произведения, исполненные техникой акварели, встречаются в древнерусских рукописях X–XII вв. иллюстрированных акварельными миниатюрами. Особое развитие акварельная техника живописи получила в России в XIX в. В этой технике работали такие известные мастера, как А.Иванов, В.Васнецов, В.Суриков, В.Серов, И.Репин, М.Врубель, а также другие художники. Многие мастера советского изобразительного искусства считаются превосходными художниками-акварелистами. Достаточно назвать А.В.Герасимова, П.Д.Корина, Ю.И.Пименова, О.Г.Верейского, А.П.Остроумову-Лебедеву и др.

Название акварельных красок происходит от латинского слова aqua – вода. Однако вода в акварельной живописи является только разбавителем. Сами краски изготавливаются из светопрочных пигментов (красителей) и связующих веществ. Так как отличие акварели от других видов живописных красок заключается в их прозрачности при просвечивании основания, на которое краски наносятся, при приготовлении акварельных красок подбирают связующее вещество с определенными свойствами. Связующее вещество в акварельных красках должно быть прозрачным, не должно влиять на чистоту цвета красок. Краски должны ложиться на бумагу очень тонким, ровным слоем, без различных пятен и точек. Равномерное распределение красочного слоя акварели на бумаге возможно лишь тогда, когда красящее вещество распределяется в связующем веществе равномерно и находится во взвешенном состоянии. Для изготовления связующих веществ применяют различные растительные клеи, такие, как

аравийская камедь (гуммиарабик), вишневая, терновая, сливовая и др. Для придания эластичности в акварельные краски добавляют также сахар и глицерин.

Красящие вещества, применяемые для изготовления акварельных красок, являются природными и искусственными минеральными пигментами. Некоторые из них относятся к растительным и животным (кармин, сепия) пигментам. Основное требование к пигментам, применяемым для изготовления акварельных красок, заключается в том, что они должны быть очень тонко измельчены. Если красящие вещества недостаточно тонко измельчены, краски ложатся на бумагу неровными пятнистыми слоями.

Таким образом, акварельные краски готовят смешением сухого тонко измельченного красящего вещества со связующим. Затем производится перетирание смеси в краскотерке для равномерного распределения красящего вещества и связующего.

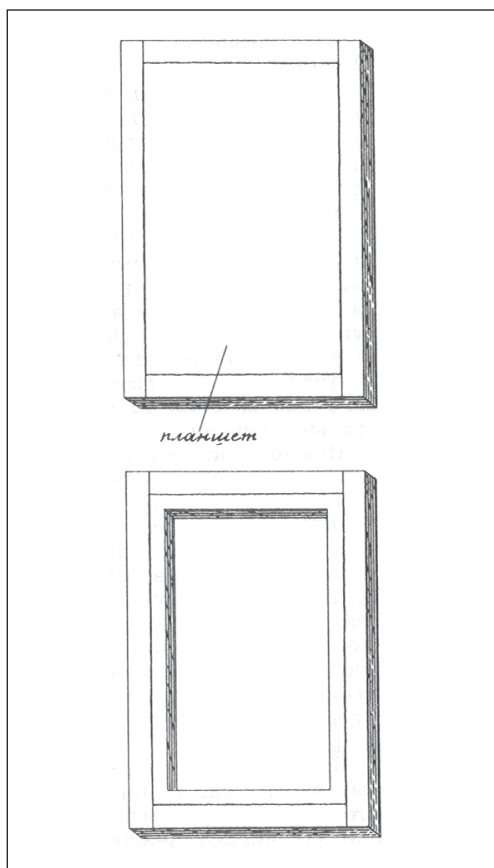
В настоящее время отечественная промышленность выпускает акварельные художественные краски нескольких видов. В Санкт-Петербурге завод художественных красок выпускает акварель двух видов: краски «Ленинград» в кюветах из пластмассы и краски «Нева» в тюбиках. Краски «Ленинград» выпускаются двух видов: набор «Ленинград № 1» состоит из 24 цветов, набор «Ленинград № 2» – из 16 цветов. В Москве выпускаются акварельные краски высокого качества, известные под названием «Москва».

Набор «Ленинград № 1» включает следующие краски: 1. Кадмий лимонный. 2. Кадмий желтый. 3. Охра светлая. 4. Сиена натуральная. 5. Золотисто-желтая ЖХ. 6. Кадмий оранжевый. 7. Охра красная. 8. Сиена жженная. 9. Железная красная. 10. Алая. 11. Крап-

лак красный. 12. Кармин. 13. Крапlak фиолетовый. 14. Ультрамарин. 15. Кобальт синий. 16. Голубая Ф.Ц. 17. Изумрудная зеленая. 18. Перманент зеленый. 19. Травяная зеленая. 20. Умбра натуральная. 21. Марс коричневый. 22. Умбра жженная. 23. Сепия. 24. Нейтральная черная.

Нужно заметить, что после работы акварельными красками в кюветах и плитках необходимо сверху красок удалять примеси других красок, образующиеся в процессе работы. При пользовании красками в тюбиках после того, как необходимое количество красок выложено на палитру, нельзя тюбики оставлять открытыми, так как краски в них затвердевают и пользоваться ими становится трудно. В этом случае их приходится натирать на палитру.

Не следует также сильно разведенные водой краски длительное время оставлять без употребления, так как они утрачивают значительную часть связующего вещества, которое вымывается водой. В результате теряется сила цветового тона, краски становятся менее прочными, более легко поддаются воздействию света, влаги и т.п. Необходимо помнить, что при высыхании акварельные краски несколько меняют свой первоначальный тон и становятся светлее. Поэтому рекомендуется составлять нужный цвет более насыщенным и ярким, чем в натуре, чтобы избежать тонального высветления в живописи. Не следует на одно и то же место накладывать более трех слоев акварели, так как при этом на одном месте накапливается слишком много связующего вещества, что приводит иногда к появлению различных пятен. Хранить акварельные краски рекомендуется в прохладном месте.



45. Стираторы для закрепления бумаги

Бумага. В Древней Руси художники писали акварелью на пергаменте – особом сорте бумаги, получаемой из отбеленной и выделанной кожи. Миниатюры в рукописях часто выполняли на плотной бумаге, вырабатываемой из волокон льна. В XVIII и XIX вв. многие русские художники писали миниатюры, в том числе портреты, на тонких пластинках из слоновой и моржовой кости. В настоящее время для акварельной живописи в основном используют бумагу.

Лучшей для акварели считается плотная бумага белого цвета с зернистой поверхностью. Наиболее подходящим сортом бумаги для акварели из

выпускаемых отечественной промышленностью является ватман с фабричной маркой Гознака (водяным знаком «Гознак»). Этот вид бумаги изготавливается из лучших материалов, хорошо отбелен, не желтеет от времени.

Для учебных работ вполне пригодны другие сорта чертежной и рисовальной бумаги с зернистой поверхностью. Важно только, чтобы бумага была безукоризненно белого цвета и при смачивании не впитывала быстро воду, т.е. необходимо выбирать хорошо проклеенные сорта бумаги.

Перед началом работы акварельными красками рекомендуется предварительно промыть бумагу дистиллированной водой, к которой необходимо добавить несколько капель нашатырного спирта. Благодаря такой промывке с поверхности бумаги удаляются следы масла и жира, которые наносятся на нее в процессе изготовления. Пожелтевшие листы бумаги можно сделать снова белыми, промыв их перекисью водорода.

В условиях аудитории бумагу обычно закрепляют на мольбертах кнопками. Однако художники-профессионалы используют другие различные способы закрепления бумаги, чтобы во время работы она не корбила. Одним из способов является наклеивание влажного листа бумаги на картон или подрамник. После высыхания лист становится абсолютно ровно натянутым, зафиксированным в краях. Для закрепления бумаги применяют также специальные приспособления, так называемые стираторы различных размеров.

Стираторы бывают двух видов. Один из них представляет собой планшет, на который надевается плотно подогнанная рама (наподобие палец для рукоделия). Смоченный водой лист бумаги накладывают на планшет, заги-

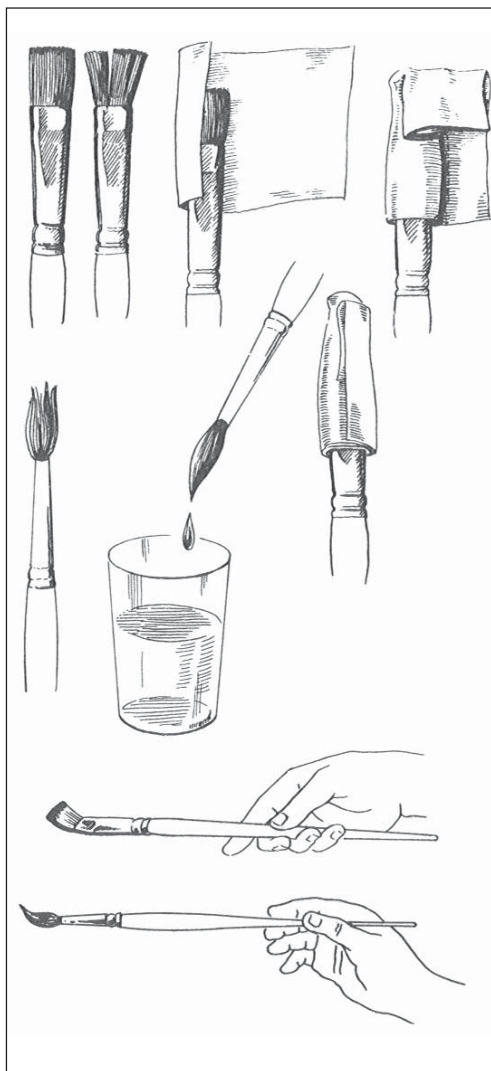
бая края за край планшета, и сверху надевают раму. Таким образом лист бумаги плотно зажимается между краем планшета и рамой (ил. 45).

Стиратор второго типа состоит из двух рам, плотно вставляющихся друг в друга. Смоченную водой бумагу заправляют так же, как и в первом случае, но накладывают на раму меньшего размера. Преимущество стиратора второго типа заключается в том, что его конструкция позволяет смачивать лист бумаги с обратной стороны во время работы.

Кисти и палитра. Для акварели применяют как круглые, так и плоские кисти из мягкого животного волоса: колонковые (из волоса куницы), хорьковые и беличьи (ил. 46). Лучшие кисти изготовляют из волоса колонка, они отличаются эластичностью и упругостью.

Для выполнения учебной работы необходимо минимально иметь кисти трех номеров: крупную – № 20 или 22, среднюю – №16 или 14 и мелкую – № 8 или 6. При достаточном опыте и крупной кистью можно прописывать мелкие детали. Смоченная кисть должна иметь заостренный конец. После окончания работы кисти необходимо промыть и вытереть. Нельзя оставлять кисти в посуде с водой концом вниз, так как при этом волос кистей заламывается, конец кисти загибается, и она становится непригодной для дальнейшей работы.

Иногда при работе акварельными красками рекомендуют пользоваться небольшим куском мелкозернистой губки для подбирания потеков краски. В качестве палитры применяют пластины или тарелки из фарфора или фаянса, белые кафельные плитки, а также пластмассовые палитры белого цвета. Для смешения красок не рекоменду-



46. Кисти для акварели

ся использовать вместо палитры листы бумаги, так как клей из размокшей бумаги попадает в краску, лишает ее прозрачности и в целом загрязняет живопись. Составленный на палитре цвет необходимо попробовать на бумаге того же сорта, что и та, на которой выполняется работа, так как один и тот же цвет может по-разному восприниматься на фаянсе или пластмассе и на поверхности фактурной бумаги.

Некоторые технические приемы работы акварельными красками. Существует несколько способов ведения живописного этюда акварелью: многосеансный способ отмывки, или лессировочный способ, односеансный способ методом «а la prima» как по сырому, так и по сухому основанию. Можно применять смешанную технику: одну часть изображения прописывать способом отмывки и многократными лессировками, а другую часть – методом «а la prima». Выбор метода ведения этюда акварелью зависит от поставленных задач, а также обуславливается характером постановки.

Для выполнения этюда головы натурщика выбирается один метод ведения работы, для выполнения натюрморта – другой. Немаловажное значение имеют также различная степень подготовки, темперамент и творческая индивидуальность. В каждом отдельном случае способ ведения этюда акварелью выбирается самостоятельно, но владеть разнообразными возможностями акварельной техники необходимо всем.

Работа акварелью способом отмывки осуществляется после композиционных поисков, предшествующих каждой учебной работе. На бумагу наносится легкий рисунок. Затем весь этюд прописывается сильно разбавленными водой красками, очень бледными оттенками. Краски нужно обязательно брать в отношении друг к другу, соблюдая точное тональное соотношение света в освещенной части предмета, в полутени и тени.

Как правило, первый живописный слой в акварели обозначает по цвету и тону освещенные части предметов. Специалисты рекомендуют начинать писать акварелью исключительно

с теплых оттенков цветов, а холодными оттенками завершать работу, так как холодные оттенки цветов плохо перекрываются и в результате могут получиться непрозрачные, загрязненные тона в живописи. Второй красочный слой накладывается обязательно по просушенной работе. Он конкретизирует форму, обогащает и уточняет цветовые и тональные отношения натурной постановки.

Заливки цветом и отдельные мазки выполняются строго по форме предметов. На этой стадии уточняются касания. Необходимо проследить места четких, контрастных касаний формы предметов с фоном и другими деталями постановки, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых деталей постановки в общую тень.

После просыхания этюда с помощью следующего слоя насыщается цвет теней, уточняются оттенки полутонов, конкретизируется работа над формами постановки. Завершается работа приведением всех деталей постановки к адекватному натуре цветовому и тональному состоянию, акцентированием основных, наиболее интересных и характерных качеств постановки и нивелированием второстепенных.

При наложении одного красочного слоя на другой необходимо учитывать влияние цвета первого слоя на цвет следующего. Например, при наложении синего цвета на желтый получается зеленый, при наложении красного на желтый – оранжевый и т.д. Здесь кроме практических навыков в живописи необходимы знания курса цветоведения.

Более трех слоев цвета в акварели наносить не рекомендуется, так как на одном месте накапливается много связующего вещества, что может

привести к появлению различных пятен и в целом к загрязнению живописи.

К многосеансному методу работы акварелью можно отнести так называемый мозаичный метод, при котором художник мелкими мазками строит форму предметов натуры, уточняя и обогащая цвет в каждой мазке. Второй и третьей лессировками производится колористическое обобщение и дополнительное обогащение цвета. Этот метод работы в технике акварели часто применяли М.Врубель, Е.Лансере, Н.Чернышев и др.

Метод мозаичного (инкрустационного) письма в технике акварели очень интересен с творческой точки зрения, но овладеть им в совершенстве можно только при большом опыте работы в живописи, так как, работая мелкими мазками над различными участками формы, художник постоянно держит во внимании большие цветовые и тональные отношения натурной постановки, т.е. в совершенстве владеет цельным видением.

Метод «а la prima» заключается в том, что после найденного композиционного решения постановки и подготовительного рисунка весь этюд выполняется за один сеанс (4 учебных часа). Цвет каждой детали постановки берется сразу в полную силу, т.е. живопись акварелью выполняется практически в один слой.

Преимущество метода заключается в том, что в течение всего сеанса сохраняется первоначальное впечатление от постановки, способствующее яркой, эмоциональной окраске работы. Кроме того, метод позволяет брать цвет в живописи сразу в полную силу и вести весь этюд одновременно, по мере необходимости добавляя цвет в уже положенный, но не просохший мазок, не

накладывая по несколько раз краску на одно место.

Живописная работа, написанная таким методом, отличается свежестью, глубиной цвета. В ней отсутствуют затертые, много раз переписанные места, что в технике акварели часто сопровождается разрушением поверхностного слоя бумаги.

Работу акварелью методом «а la prima» можно выполнять как по сухой, так и по сырой бумаге (перед работой красками лист бумаги смачивается водой и слегка просушивается). Нанесенные на влажную бумагу краски немного растекаются и получаются очень красивые мягкие переходы и оттенки цвета. Для обогащения цвета можно вливать краску в еще не просохший предварительно положенный мазок. Работать акварелью методом «а la prima» необходимо очень быстро, чтобы закрыть цветом весь лист до того, как подсохнут ранее нанесенные мазки. Чтобы замедлить высыхание акварели, рекомендуется добавлять в посуду с водой несколько капель глицерина.

При работе акварелью методом «а la prima» на стираторе необходимо постоянно увлажнять обратную сторону листа.

Не нужно остерегаться потеков в акварельной живописи, так как это является ее особенностью, но, работая быстро, следует научиться управлять красочным слоем.

В одном живописном этюде, выполняемом методом «а la prima», различные участки работы можно выполнять как по сухой, так и по сырой бумаге. Таким образом легче выразить материальные качества различных предметов постановки, а в целом живопись акварелью получается более разнообразной и интересной с художественной точки зрения.

Так как в живописи акварелью совершенно не применяются белила, необходимо оберегать белизну бумаги при изображении светлых деталей постановки. Если допущены ошибки и необходимо осветлить некоторые части изображения на бумаге, можно смыть отдельные места или всю работу чистой или мыльной губкой, хорошо промыв смываемое место чистой водой.

При работе акварельными красками необходимо помнить, что при высыхании краски изменяют на $\frac{1}{3}$ свою первоначальную тональность. Однако при высыхании через 3–5 минут тон в дальнейшем не изменяется.

Художники-акварелисты используют и другие различные технические приемы, которые трудно применить на занятиях в аудитории, но знание этих приемов может обогатить самостоятельную творческую практику во внеаудиторных условиях,

При работе методом «а la prima» для поддержания бумаги во влажном состоянии более длительное время художники-акварелисты иногда подкладывают под лист бумаги на стираторе первого типа влажную ткань, например фланель.

Некоторые художники при работе устанавливают под стиратор второго типа (состоящий из двух плотно пригнанных рам) сосуд с широким горлом с кипящей водой. Горячий пар постоянно увлажняет обратную сторону бумаги и прогревает ее. Цвета акварели, положенные на прогретую влажную бумагу, получаются более сочными и интенсивными.

Некоторые акварелисты перед началом работы опускают бумагу в ванну с водой и оставляют ее в воде на некоторое время для набухания. Когда бумага набухнет, ее вынимают и кладут на стекло или пластик,

расположенные почти горизонтально. Писать по такой бумаге акварельными красками можно сразу или после снятия излишка воды сухой губкой и некоторой выдержки. Однако при этом краски следует брать более густые, т.е. разводить их значительно меньшим количеством воды, чем при работе по сухой бумаге.

Мягкие тонкие переходы цвета в акварели позволяют применять прием выбирания цвета с влажной поверхности бумаги полусухой отжатой кистью. С помощью этого приема в сочетании с методом «а la prima» и поверхностными лессировками можно получить разнообразные фактурные и колористические эффекты.

Для предотвращения изменения цвета при высыхании акварели специалисты рекомендуют покрывать акварельную живопись слабым раствором лака, который при высыхании не превращается в лакированную блестящую поверхность, а сохраняет матовую поверхность бумаги. Лучшими растворителями для лака считаются слабые растворы гуммиарабика или бычьей желчи. Можно также использовать слабый раствор лака в качестве разбавителя акварельных красок вместо воды.

Оформление акварельных работ под стекло также нейтрализует изменение тональности цвета при высыхании и способствует лучшей сохранности акварельной живописи, так как предотвращает непосредственное воздействие ультрафиолетовых лучей. Чтобы избежать выцветания акварельных красок от воздействия света и солнечных, в том числе ультрафиолетовых лучей, неоформленные работы необходимо хранить в папках.

3. Темпера́ные краски

Итальянское слово «темпера» (tempera) происходит от слова temperare (смешивать краски) и означает связующее вещество. В более широком смысле темпера означает также живописные краски, технику живописи темперными красками или живописное произведение, выполненное темперными красками.

Темпера относится к группе красок, при работе которыми в качестве разбавителя применяется вода, как и при живописи акварелью и гуашью. Темпера в отличие от акварели и гуаши после высыхания переходит в неразвормимый слой и не может быть смыта водой.

Темперные краски готовят из красящего (пигмента) и связующего (эмульсии) веществ различных составов. Эмульсия представляет собой механическую смесь жидкостей, одна из которых, раздробленная на мельчайшие частицы, находится во взвешенном состоянии в другой жидкости. В природе имеются естественные эмульсии — яичный желток, молоко, сок некоторых растений и др.

Темпера — один из древнейших видов живописи и до XV в. наряду с клеевой живописью была наиболее распространенной техникой. В то время темпера в качестве связующего вещества включала преимущественно яичный желток. Для устранения трещин, образующихся в красочном слое, к яичному желтку добавлялись различные разбавители, устраняющие этот недостаток: сок фигового дерева и вино в Италии, пиво, содержащее растительную клейковину, и спирт в Германии, в России в технике иконописи к яичному желтку добавляли хлебный квас. Палехские живописцы, которые и в настоящее время применяют для

росписей яичную темперу, добавляют в нее слабый раствор уксуса, что уменьшает излишнюю вязкость красок и предохраняет эмульсию от преждевременной порчи.

В зависимости от состава эмульсионного связующего вещества в настоящее время применяют яичную, казеиномасляную, гуммиарабиковую темперу, а также на основе синтетических эмульсий.

Яичная темпера в качестве связующего вещества содержит яичный желток, который представляет собой натуральную эмульсию и при высыхании дает прочные эластичные пленки.

Казеиномасляная темпера, выпускаемая заводом художественных красок в Санкт-Петербурге, содержит в качестве связующего вещества эмульсию, состоящую из раствора казеина и льняного масла. Для смягчения в эмульсию добавляют еще ализариновое масло и глицерин, а для предупреждения загнивания — антисептик. Завод художественных красок выпускает также темперные краски, связующим веществом которых являются синтетические эмульсии на основе поливинилацетата. Эти краски эластичны, высохший слой не размывается водой, не растрескивается. Однако поливинилацетатная темпера очень быстро высыхает, что затрудняет работу.

Следует заметить, что при работе нельзя смешивать темперные краски с различными связующими веществами, так как казеиномасляная не соединяется с поливинилацетатной и краски «сворачиваются». Темпера́ные краски при длительном хранении могут терять свои первоначальные свойства, расслаиваться, загустевать, загнивать, поэтому следует стараться употреблять краски недавнего приготовления.

Художники-профессионалы используют темперу для выполнения станковых живописных произведений, монументальной живописи, а также в качестве подмалевка под масляную живопись. Иногда художники применяют смешанную технику: часть работы пишут темперой, а частично по темпере живописную работу прописывают маслом.

Основания для живописи темперой. Грунты. Учебные работы по темперной живописи выполняются в основном на бумаге без предварительной грунтовки. Плотная бумага типа полувазмана как основание для темперной живописи обладает как положительными, так и отрицательными свойствами. Как положительное качество такого основания можно отметить, что бумага плотна, упруга, хорошо проклеена, не требует грунтовки и особых условий хранения.

Отрицательным свойством бумаги как основания под темперную живопись является гладкая поверхность, с которой часто не происходит механического сцепления красочного слоя. При плотном пастозном письме красочный темперный слой иногда отслаивается как из-за плохого сцепления с поверхностью бумаги, так и из-за его повышенной жесткости и хрупкости. Красочный слой бывает толще самой бумаги. Возникающие в нем внутренние напряжения, особенно при свертывании работы в рулон, приводят к повреждению красочного слоя. Нередко казеиномасляная эмульсия красок пропитывает бумагу, что является в дальнейшем причиной ее повышенной ломкости.

Лучшим, чем бумага, основанием для учебной темперной живописи являются тонкие сорта картона. Тонкие сорта картона обладают изотропным (равномерным) строением, хорошо

проклеены в процессе изготовления и не требуют грунтовки. В процессе работы картон равномерно набухает или дает равномерную усадку во всех направлениях при изменении температурно-влажностного режима. На тонком картоне без предварительной обработки написан ряд произведений М.Сарьяна в технике темперной живописи.

Основанием для темперной живописи в зависимости от назначения служили различные материалы: дерево, металл, штукатурка, холст, картон, бумага, оргалит, фанера, линолеум и др.

Изучив технологию русской темперной станковой живописи и сохранность произведений, В.В.Филатов писал: «Нами сделан подсчет произведений с различными материалами оснований, написанных в технике темперы и хранящихся в Третьяковской галерее: из 67 произведений живописи конца XIX в. и первой половины XX в. на картоне написаны 25, на холсте – 24, на бумаге – 10, на бумаге, наклеенной на картон, – 6, и на холсте, наклеенном на картон, – 2» [62, с. 31]. Как видим, холст и картон – наиболее употребляемые основания для темперной живописи в русской художественной практике.

При самостоятельной работе вне аудитории можно выполнять живописные работы темперой на предварительно грунтованном холсте, а также на оргалите.

Существует много рецептов грунтов для темперной живописи на холсте, но лучшими являются грунты, компоненты которых родственны связующим веществам красок.

Для казеиномасляной темперы в качестве грунта можно применять казеиномасляные белила заводского производства или приготовленные смешиванием казеиномасляной эмульсии и сухих цинковых белил. Л.А.Карнаухов

предлагает следующий рецепт грунта: одно яйцо смешать с водой или со снятым молоком в количестве 300 граммов, затем добавить сухие цинковые белила.

Н.В.Одноралов предлагает рецепт эмульсионного грунта с предварительным проклеиванием. Состав для проклеивания включает 7 частей казеина, растворенного в 100 кубических сантиметрах воды, 9 частей трехпроцентного раствора буры, улучшающего клеевые свойства казеина. После высыхания проклейки на холст наносят эмульсионный грунт сметанообразной консистенции следующего состава (число частей): казеин – 200, бура – 9, льняное масло – 10, цинковые белила – 50–80, глицерин – 5, фенол – 0,1, вода – 300 миллилитров.

Холсты и картон, покрытые эмульсионным грунтом, выпускаются производственным комбинатом Художественного фонда Российской Федерации. Перед началом работы такие холст и картон необходимо прогрунтовать дополнительно тонким слоем казеиномасляных белил, иначе краски могут пожухнуть. При грунтовке основания для темперной живописи или покрытия эмульсионного холста казеиномасляными белилами следует пользоваться широким щетинным флейцем, проводя движения сначала по направлению нитей основы, а затем по направлению нитей утка. Начинать писать на грунтованных холстах и картоне можно только после окончательной просушки грунта или казеиномасляных белил.

Существуют также другие рецепты грунтов, которые описаны в специальной литературе по технике живописи. Приведенные грунты пригодны и для живописи поливинилацетатной темперой. Для приготовления тонируван-

ных цветных грунтов к указанным грунтам добавляется нужный цвет казеиномасляной температуры.

Кисти, мастихины, палитры. Для темперной живописи применяют плоские и круглые щетинные, колонковые и беличьи кисти. Для выполнения учебных работ по живописи темперой наиболее удобны плоские щетинные и колонковые кисти трех размеров: крупные № 28–30, средние № 16–18, мелкие № 8–10.

После каждого занятия кисти необходимо промыть теплой мыльной водой, затем хорошо прополоскать, отжать от воды и для предупреждения повреждений завернуть каждую кисть в чистую бумагу. Если кисти оставить невымытыми, находящийся в красках казеин разбухает, деформирует волос кисти и, высохнув, затвердевает настолько, что вымыть его невозможно. Такие кисти практически непригодны для дальнейшей работы.

Мастихины используют в темперной живописи как инструмент для удаления красок с палитры после окончания работы, а также как инструмент для работы с красками вместе кисти. Краски, смешанные мастихином, отличаются звучностью и глубиной, живопись с помощью мастихина позволяет получать интересные фактурные эффекты на живописной поверхности. Но для работы мастихином нужна соответствующая подготовка, так как увлечение внешними фактурными эффектами иногда наносит ущерб художественной правде натуры.

Для работы на пленэре необходимо иметь этюдник (ил. 47).

Палитры для темперной живописи изготавливают из материала, не деформирующегося от действия воды. Таким материалом служат специальная прессованная фанера или белая



47. Конструкции этюдников

пластмасса, органическое стекло, дюралюминий, эмалированный металл и др. Палитра должна быть легкой и простой для размещения красок и их смесей (ил. 48).

Оставшиеся от работы казеиномасляные темперные краски можно сохранить до следующего дня, если накрыть их мокрой тканью или бумагой. На палитре с бортиками краски можно сохранить, залив их водой.

Некоторые технические приемы при работе темперными красками.

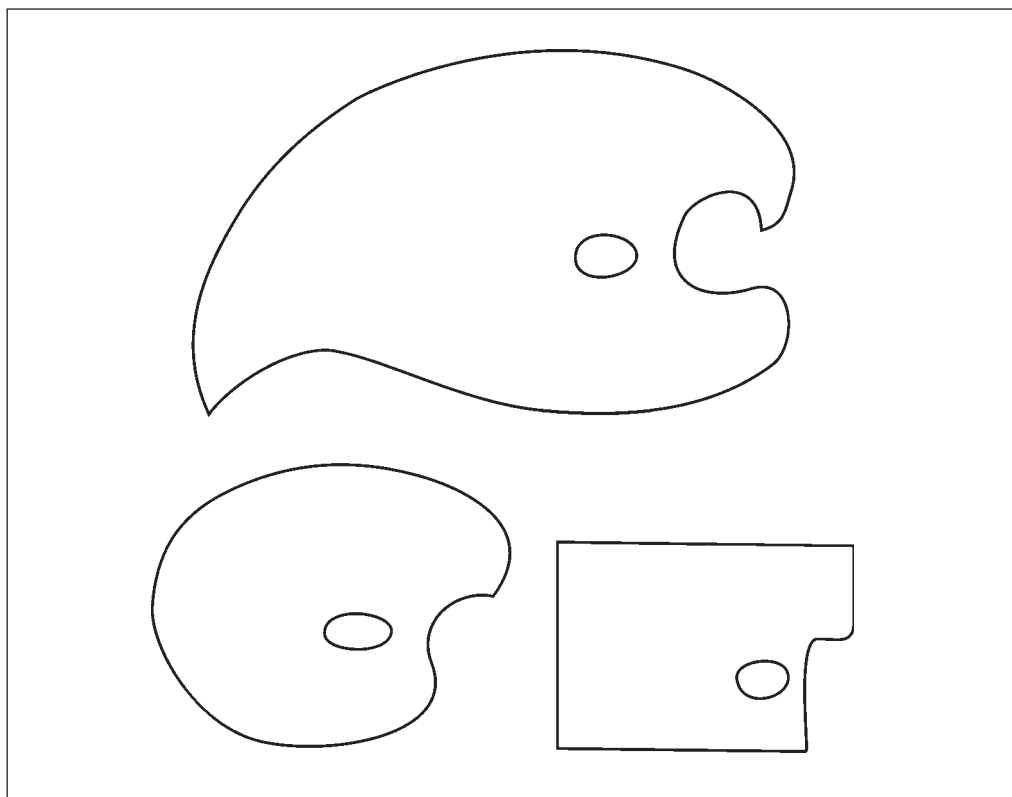
Казеиномасляная темпера выпускается заводом художественных красок в Санкт-Петербурге и имеет ряд особенностей в работе, которые необходимо знать. Казеиномасляная темпера разводится водой и при высыхании из-за присутствия в ней казеина немного светлеет, образуя несколько белесоватую живописную поверхность. Однако перед полным

высыханием и определенным высветлением некоторые цвета темперы немного темнеют и блекнут.

Это свойство темперы, зависящее от ее химического состава, дезориентирует неопытных художников. Думая, что допущена в цвете ошибка, художник начинает переписывать работу. Беспорядочное нагромождение цвета по непросохшему первому живописному слою приводит действительно к тому, что цвет начинает жухнуть.

Таким образом, первая задача, возникающая при знакомстве с техникой темперной живописи, заключается в изучении изменения цвета и тона темперной живописи при высыхании и использовании этих знаний в практической работе.

В работе Н.В.Одноралова приводятся данные о степени изменения тона темперных красок по мере их высыхания: «Незначительно высветляются:



48. Палитры для живописи

окись хрома, кобальт зеленый, светлый и темный, кадмий красный светлый, а также черные краски. Сильнее высветляются: кобальт синий, голубой и фиолетовый, церулеум, охра светлая и золотистая. Значительно высветляются: охра красная, умбра натуральная и изумрудная зелень. Резко темнеют, а затем высветляются: сиена натуральная и жженая, марс коричневый – светлый и темный, умбра жженая, английская красная, краплак красный и ультрамарин. Последующее высветление у различных красок происходит в различной степени.

Темнеют: ганза желтая, литоль оранжевая и ярко-зеленая.

Таким образом, остаются без изменений лишь: белила цинковые, строн-

циановая желтая, кадмий желтый и оранжевый, хром, кобальт сине-зеленый и зелено-голубой (склонны к потускнению), ганза лимонная и красная, а также тиюиндиго» [63, с. 44].

Высохший живописный слой темперы прочен и не размывается водой. Необходимо также знать, что у различных красок казеиномасляной темперы консистенция неодинакова. Одни краски затвердевают в тубах, а другие расслаиваются.

Все кобальты через несколько минут затвердевают на палитре, поэтому их необходимо после выдавливания на палитру обильно смочить водой, а ультрамарин растекается. Если расслоились эмульсии и пигмент, то на палитре их необходимо перемешать.

На холсте краски казеиномасляной темперы теряют подвижность и при температуре ниже минус 5° ими становится невозможно работать. Промерзшие темперные краски портятся, поэтому их целесообразно покупать в теплое время года.

Палитра казеиномасляной темперы насчитывает свыше 30 цветов, а поливинилацетатной – более 40 цветов. Недостающие в палитре казеиномасляной темперы краски (не более 2–3 цветов) можно заменить гуашью, но при работе поливинилацетатной темперой этого делать нельзя. Казеиномасляная темпера не темнеет и не желтеет от времени в отличие от масляных красок.

Техника темперной живописи может быть очень разнообразной. Как и в акварельной живописи, темперой можно писать многослойным методом, но в отличие от акварели многослойную темперную живопись можно вести пастозно, можно писать методом «*a la prima*», лессировками и другими методами, которые используют в основном художники-профессионалы при создании станковых живописных произведений. Темперой можно выполнять живописные работы как в строго натурном академическом, так и в декоративном плане.

Многосеансный этюд выполняется темперными красками в учебных условиях в основном в два или три этапа, но это не исключает, конечно, возможности более длительной работы над станковым живописным произведением вне аудитории.

В академической и декоративной живописи работу темперой можно вести как по сухой, так и по предварительно смоченной бумаге. Затем при ведении этюда в академическом плане большой кистью сравнительно жидкими, но звучными красками следует ус-

тановить главные цветовые тональные отношения натуральной постановки с соблюдением точных тональных соотношений между освещенными участками, полутенями и тенями, наметить основные планы.

На этом этапе работы следует писать очень общо, не останавливаясь на деталях. После данного этапа, продолжающегося примерно 2 учебных часа и включающего композиционные поиски и предварительный рисунок, необходимо сделать перерыв и подождать, когда этюд подсохнет. После перерыва этюд нужно внимательно просмотреть, сверить с натурой, установить места, нуждающиеся в коррекции цвета или тона.

Второй этап работы по просушенной живописной поверхности заключается в дальнейшем уточнении цветовых и тональных отношений, более тщательной работе над формой и деталями постановки, уточнении касаний. Часть работы на данном этапе можно прописать лессировками как темперными, так и акварельными красками. По мнению В.В.Филатова, акварельные лессировки хорошо соединяются с темперным слоем. При определенном опыте учебную работу можно завершить в два этапа, но можно при необходимости продолжать ее в течение 3–4 учебных сеансов.

Так как цвет темперы при высыхании высветляется и иногда трудно подобрать цвет краски к высохшему цвету, перед началом следующего сеанса высохшую работу можно смочить водой. Темперные краски не размываются, цвета становятся значительно ярче, работать по влажному этюду легче.

Техника темперной живописи очень разнообразна. Живописную работу можно вести в плотном, корпусном, пастозном письме, можно прописывать лессировками по

предварительно написанному плотным цветом участку. Существует мнение, что темперой можно писать (как и в акварельной технике), сильно разбавляя краски водой. Но, по нашему мнению, при живописи темперой воды как разбавителя нужно брать очень мало и в ряде случаев не пользоваться совсем, довольствуясь количеством казеиномасляной эмульсии, находящейся в составе красок. Тогда цвет получается звучным и интенсивным. При использовании слишком большого количества воды при разбавлении красок цвет получается мутным и вялым, нуждается в дальнейших многочисленных переделках.

Темперой можно писать и в один сеанс методом «а la prima» как по белой, так и по предварительно тонированной сухой или влажной бумаге. При работе методом «а la prima» темперой цвет нужно брать сразу в полную силу, т.е. не рассчитывать на дальнейшую работу красками и лессировки. Если положенный на работу мазок не совсем соответствует натурному цвету (в академической живописи), нужно в еще не просохший мазок добавить новый, что значительно обогащает цвет. Работа методом «а la prima» позволяет также использовать различные фактурные возможности живописи темперой. Цвета предметов можно писать более корпусными красками с меньшим количеством воды, тени, полутени и фон – более жидкими пластичными красками, кладя мазки строго по форме предметов, «мозаично». Кроме большой кисти при работе методом «а la prima» некоторые участки можно написать с помощью мастихина.

Большое значение следует придавать плотности мазка и его направленности. Даже один и тот же цвет,

положенный «мозаично» в различных направлениях строго по форме предметов, по-разному отражает свет и воспринимается зрительно значительно богаче колористически, чем цвет, положенный параллельными мазками.

При составлении цвета и смешивании красок на палитре не рекомендуется применять больше 2–3 красок, так как 4–5 смешанных красок мутнеют, теряют свежесть и живопись может получиться вялой и грязной.

Ряд художников, например такие, как К.Ф. Юон и А.В.Куприн, не рекомендуют смешивать охры, сиены, фиолетовый кобальт с кадмиями, краплак с изумрудно-зеленой или окисью хрома. Как устойчивые и красивые смеси они рекомендуют сочетания кадмия желтого с изумрудной зеленью, кобальта зеленого темного с краплаком и т.д. Однако в искусстве, конечно, никаких жестких рецептов существовать не может, и каждый серьезно работающий художник в своей творческой практике, изучая технологию живописи, находит новые художественные возможности красочных материалов. При живописи темперой необходимо, как и в акварели, иметь два сосуда с водой: в одном мыть кисти, а воду из другого использовать в качестве разбавителя красок.

Несколько иные технические средства при работе темперными красками используются при выполнении заданий по курсу «Декоративная живопись».

Определенная условность и некоторое абстрагирование при трактовке натуры, необходимость выполнять учебную работу средствами ограниченной палитры, а иногда 4–5 колерами представляют значительные трудности. Добиться живописных качеств учебного этюда при выполнении его 4–5 колерами можно только при определе-

нии в натуре основного колористического контраста, правильном орнаментально-пластическом размещении цветовых масс на площади работы и гармоничном сочетании всех колеров по цвету, тону и количеству на плоскости живописной работы.

Большое значение в декоративной живописи придается предварительному композиционному поиску, работе над форэскизами, в которых в небольшом масштабе определяются все перечисленные выше задачи, отбираются изобразительные средства для создания произведения декоративной живописи. После составления колеры нужно проверить в высохшем состоянии, как это делают художники-монументалисты, и при необходимости цвет изменить.

Колерами можно писать по белой, а также по монохромно или полихромно тонированной бумаге. Полихромная тонировка — это живописная пропитка работы несколькими стармонированными цветами по предварительно нанесенному рисунку, которая играет роль подкладки. Живопись цветом или составленным колером по такой подкладке получается более сложной, обогащенной по цвету, разнообразной фактурно. Возможности трактовки натуры в декоративной живописи неограниченны. Декоративная живопись колерами — один из методов декоративной живописи, наиболее соответствующий специфике декоративно-прикладного искусства.

В станковой живописи художники-профессионалы используют другие различные методы работы темперными красками, которые можно применять в самостоятельной работе вне аудитории.

В.В.Филатов рекомендует казеино-масляные краски разводить во время

работы не водой, а обезжиренным молоком, которое является природной казеиномасляной эмульсией, или эмульсией, составленной из яичного желтка с добавлением к нему 3—5 объемов кваса или дистиллированной воды, подкисленной уксусной кислотой. Эмульсия для разбавления красок должна быть в 2—3 раза более жидкой, чем для растирания красок при самостоятельном их изготовлении.

Некоторые художники, в частности М.С.Сарьян, работая темперой на негрунтованном картоне, предварительно покрывают тыльную сторону картона суриком на желатиновом или эмульсионном клее, что предотвращает его коробление, которое может произойти из-за покрытия красками одной стороны картона на эмульсионном связующем.

При необходимости поддерживать темперную живопись на холсте в сыром или полусыром состоянии в течение длительного времени Л.И.Киплик рекомендует плотный холст на подрамнике без проклейки и грунта обильно смочить водой после нанесения и закрепления рисунка. Спустя некоторое время, когда краска подсохнет, он рекомендует приступать к темперной живописи по влажному, негрунтованному холсту, увлажняя время от времени его обратную сторону. Краски темперы при этом методе несколько не уступают масляным в подвижности и тонкости живописных переходов.

В.В.Филатов предполагает, что именно этим методом на плотном льняном холсте написан В.А.Серовым известный портрет Г.Гиршман. В.Э.Борисов-Мусатов писал темперой на грубом холсте. Так им написаны «У водоема» и другие работы.

А.Я.Головин при создании эскизов театральных декораций и костюмов,

а также в станковых работах применял, как правило, смешанную технику, используя в одной работе темпера, гуашь, акварель и часто завершая работу углем и пастелью. В такой смешанной технике написаны портреты Ф.И.Шаляпина в ролях Олоферна и Мефистофеля, портрет поэта М.А.Кузмина. Н.Н.Сапунов писал темперой на бумаге или на картоне методом «a la prima».

Отличительная черта темперной живописи – матовая, бархатистая поверхность красочного слоя, которая своим благородством привлекала крупных художников. Однако некоторые художники предпочитают покрывать темперную живопись лаком, что углубляет тона. Покрытая лаком темперная живопись становится очень похожа на масляную.

Покрывать лаком темперную живопись можно сразу по живописной поверхности, а можно и по предварительной желатиновой проклейке. Предварительное проклеивание раствором желатина красочной поверхности живописного темперного произведения предотвращает неоднородное впитывание лака на различных по толщине живописного слоя участках. Лаки для покрытия темперной живописи можно применять те же, что и для покрытия масляной живописи.

Для лучшей сохранности произведения темперной живописи на любых основах, не покрытые лаком, необходимо при оформлении застеклить. Стекло, как и при оформлении акварельных работ, предохраняет темперный красочный слой от фотохимического действия ультрафиолетовых лучей.

Учебные темперные живописные работы, выполненные на бумаге, при транспортировке следует заворачивать красочным слоем навверх, в про-

тивном случае он может потрескаться и осыпаться. В домашних условиях учебные живописные работы необходимо хранить в папках.

4. Гуашь

При подготовке художников-технологов гуашь не применяют в чистом виде. Допускается добавление гуаши не более 2–3 цветов к темперным краскам, когда отсутствуют необходимые цвета. Однако ряд работ по цветной графике и специальной композиции выполняется в технике гуаши.

Гуашь состоит из тонко размельченного пигмента и связующего – гуммиарабика, в который вводят сахарный сироп. Вместо гуммиарабика при затирании гуашевых красок иногда вводят животный клей, а для дешевых сортов – декстрин. В процессе изготовления в гуашь вводят также пластификатор – глицерин, поверхностноактивные вещества – препараты животной желчи, ализариновое масло и антисептик. Для придания гуаши кроющей способности в художественную гуашь добавляют белила (свинцовые, титановые, баритовые), что является причиной значительного высветления некоторых красок гуаши при высыхании. Художественная гуашь выпускается в основном заводом художественных красок в Санкт-Петербурге и производственным комбинатом Художественного фонда Российской Федерации. В состав плакатной гуаши вместо белил вводят каолин, что меньше разбеливает цвет. Цвета плакатной гуаши значительно ярче, насыщеннее и звучнее, чем художественной гуаши.

Палитра гуашевых красок, выпускаемых в нашей стране, составляет около 40 цветов. Все они светостойки. В качестве разбавителя гуашевых кра-

сок применяют воду. Разбавлять гуашевые краски следует до состояния сметанообразной массы. При применении большего, чем нужно, количества воды красочный слой получается прозрачным, быстро высветляется, при высыхании пачкается и осыпается.

При недостатке воды в качестве разбавителя гуашевых красок красочный слой представляет собой клеевое блестящее пятно. Некоторые художники применяют гуашь в качестве живописного материала для создания станковых работ не только на бумаге, но и на грунтованном холсте, ткани, картоне, фанере. Писать живописные произведения, а также делать эскизные работы по специальной композиции гуашью рекомендуется исключительно методом «*a la prima*» в один слой. Гуашь сметанообразной консистенции нужно наносить на бумагу или на холст мазком или тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, пока предыдущий слой еще не высох. Перекрывать слой гуаши несколькими поверхностными слоями не следует, так как в результате может произойти отслоение всех слоев краски от основания.

Для работы по цветной графике и специальной композиции следует составлять колера в отдельных чашечках и обязательно проверять цвета в высохшем виде.

Главная трудность при работе гуашевыми красками заключается в том, что при высыхании у различных красок первоначальный тон изменяется в различной степени.

Цвета окиси хрома, кобальтов, кадмиев, охр светлой и золотистой, изумрудной зеленой светлеют. Цвета сиены натуральной, сиены жженой, краплаков, ультрамарина сначала темнеют, а затем высветляются. Цвета ганзы желтой и оранжевой красок темнеют. Необходимо иметь в виду,

что техника гуаши не допускает пастозного письма. Наложение толстых слоев краски всегда сопровождается растрескиванием и осыпанием красочного слоя.

Гуашь высыхает довольно быстро при температуре 16–20°, высыхание происходит примерно в течение часа. Высыхая, гуашевые краски образуют очень красивую матовую, бархатистую белесоватую поверхность. Хранить гуашь следует в плотно закрытых банках при температуре не ниже нуля. Если гуашевые краски высохли и стали непригодными для работы, их можно восстановить, залив краску в банках водой или слабым раствором столярного клея. Хранить и транспортировать работы, выполненные гуашью, следует в папках, так как при сворачивании работ может повредиться красочный слой.

Успешное овладение материалами и техникой работы акварельными, темперными красками и гуашью будет способствовать успешному выполнению творческих замыслов.

5. Пастель

Слово «пастель» происходит от итальянского *pastello*. В XVI в. так называли технику рисунка черным карандашом с подцветкой другими цветными карандашами или цветной сангиной. Термин «пастель» применяется также для обозначения техники живописи или рисунка и произведений, выполненных в данной технике.

Пастель изготавливается из тонко-тертых красочных пигментов с добавлением связующих и разбеливающих веществ. В качестве связующего вещества применяются растительный клей «Гуммитраганте» (вишневый или абрикосовый клей), отвар соло-

да, мучной клейстер, молоко и т.д. В качестве разбеливающих веществ используются цинковые белила, мел, каолин, магнезия, тальк. Разбеливающие вещества вводятся для получения различных оттенков цвета по насыщенности и светлоте. В зависимости от количества и вида связующего вещества пастель может быть мягкой, средней твердости и твердой.

Технологические особенности изготовления определяют методику и технику работы пастелью. При работе пастелью не требуется палитра. Необходимые оттенки цвета художник ищет непосредственно на бумаге или холсте, накладывая один цвет на другой или рядом с другим и смешивая их путем растирания или растушевывания.

Для работы с пастелью непригодны как глянцевые, так и крупнозернистые сорта бумаги, так как красочный слой пастели ложится на них непрочо. Лучшим основанием являются бумага или картон с умеренно зернистой, шероховатой, ворсистой поверхностью, плотный холст, замша и др. В ряде случаев бумагу или холст грунтуют составом с использованием пищевого желатина, столярного, казеинового клея, мучного клейстера или крахмала. Для получения шероховатой поверхности грунта иногда в его состав добавляют тонко измельченный порошок абразива пемзы, кварцевого песка, древесные и пробковые опилки. При высыхании поверхность обрабатывают морской губкой.

Нанесение пастели на основание может быть выполнено штриховым и нештриховым способами. При штриховом способе работа выполняется по принципу рисунка – штрихами различной толщины и длины, иногда

мелкими штрихами в сочетании с широкими мазками цвета. Живописные работы Э.Дега выполнены штриховым способом.

Нештриховые способы весьма различны. Цвет может быть нанесен гранями карандашей широкими пастозными или тонкослойными мазками, что позволяет без растушевки добиться мягких переходов цвета и в то же время насыщенного, выразительного колористического решения этюда. Этот прием использован в работах И.И.Левитана, В.А.Серова, М.А.Врубеля, З.Е.Серебряковой.

К нештриховым способам относится растушевка или размывка цвета волосяной кистью. Нанесенный мазок цвета пастели растушевывается и перекрывается другим. В результате механического втирания одного красочного слоя в другой художник достигает необходимого звучания цвета и мягкости перехода различных цветовых тонов. Для этих целей применяются специальные приспособления – «растушки», мягкие тряпки, кисти. При работе методом размывки пастель предварительно измельчается в порошок и растирается. Работа ведется влажной кистью.

Пастель часто сочетают с углем, черным графитным и цветными карандашами, сангиной, акварелью и темперой. Красочный слой пастели непрочо сцеплен с основанием, его необходимо закреплять различными фиксативами из пульверизатора. Существует много рецептов приготовления фиксативов с использованием различных клеев и желатина.

Пастель по сравнению с акварелью и масляной живописью более устойчива к действию света и не утрачивает своих качеств в течение столетий.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ХУДОЖНИКАХ*

Алексеев Федор Яковлевич (1753 — 1824)

Русский художник, один из основоположников городского пейзажа, занимался театрально-декорационным искусством, имел своих последователей. Автор ряда картин-панно с изображением видов Новороссии, Крыма, Москвы, которые являются достоверными документами архитектуры того времени. Для изображений характерна трехплановая объемная передача объекта.

Архипов Абрам Ефимович (1862 — 1930)

Русский художник, чье творчество в основном посвящено созданию крестьянских портретов-типов, работал в жанре лирического пейзажа, член Союза русских художников. Его портреты отличаются полнокровностью образов, жизнеутверждением и выражают физическую выносливость и духовную силу.

Аст Бальтазар ван дер (1593/94 — 1657)

Голландский художник из Делфта, представитель ранней стадии развития натюрморта, основоположник нового типа натюрморта «цветы и фрукты». Его произведения отличаются пышной декоративной композицией и иллюзорной трактовкой формы.

Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866 — 1924)

Русский театральный художник, книжный график и живописец, член объединения «Мир искусства». Ведущий художник

театральной труппы С.П.Дягилева. Участвовал в оформлении журналов «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон». В его творчестве ярко отразились все тенденции стиля модерн.

Бенуа Александр Николаевич (1870 — 1960)

Русский художник, выдающийся искусствовед, знаток музейного дела, талантливый педагог, идеолог объединения «Мир искусства», работал в основном в технике акварели. Его живописные и графические произведения, посвященные дворянской истории, полны изящества, гротеска, изысканны по колориту. Театрально-декорационные работы отличаются художественной цельностью и тонким чувством стиля, для них характерны отточенный рисунок, ясная композиция.

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870 — 1905)

Русский живописец-новатор, соединивший в своем творчестве жизненную правду с остроиндивидуальным видением природы, член Союза русских художников. Автор особого вида пейзажей, панно, акварелей, ряда эскизов к монументально-декоративным росписям. В его произведениях выражены романтическая мечта о прекрасном мире, гармония единства природы и человека, а декоративность, соединенная с символикой, образует новую живописную систему.

Боттичелли Сандро (Александре Филиппи ди Мариано) (1445 — 1510)

Итальянский художник, представитель Раннего Возрождения, аристократической флорентийской школы, автор ряда аллегорических монументальных полотен, портретов, рисунков к литературным произведениям, руководитель работ по росписи Сикстинской капеллы в Ватикане. Его лучшие работы отличаются умиротворенностью и гармонией,

* Краткие сведения составлены О.В.Ивановой. Их задача — дать минимальные сведения о художниках, чье искусство может служить образцом для исполнения студентами заданий по живописи.

декоративной организацией пластики форм в пространстве, музыкальностью ритма, прозрачностью изысканных красок. Женские образы стали символом возвышенно-прекрасного, поэтически утонченного, благородного и печального. Для рисунков характерны легкость, ясность и выразительность образов.

**Брак Жорж
(1882 – 1963)**

Французский живописец, график, скульптор. Один из основоположников кубистического направления в живописи, автор пейзажей в духе фовистов, серии цветных литографий, декоративных монументальных росписей церквей и дворцовых помещений. Его кубистические композиции характеризуются абстрактным обобщением форм предметов и человека, разнообразием фактур с применением коллажа.

**Брюллов Александр Павлович
(1798 – 1877)**

Русский архитектор, великолепный рисовальщик и акварелист, педагог, автор ряда интересных акварельных портретов.

**Брюллов Карл Павлович
(1799 – 1852)**

Русский художник, представитель академической школы, виртуозный мастер кисти, автор грандиозных монументальных полотен на исторические и мифологические темы, парадных, психологических и камерных портретов, пейзажей, акварелей, рисунков. Его творчество связано со стремлением к обновлению русской живописной школы, отмечено романтизмом утверждением драматизма, ярких и сильных эмоций. Его произведения отличаются красочной и декоративная организация цвета, естественность в изображении обнаженного тела, эффектов освещения. Стремление к психологической правде и достоверность позволили отойти от условности академического живописного языка и сделали его работы шедеврами мировой живописи.

**Бялыницкий-Бируля
Витольд Каэтанович
(1872 – 1957)**

Советский живописец-пейзажист, член Союза русских художников, работал в традициях русского лирического пейзажа.

**Венецианов Алексей Гаврилович
(1780 – 1847)**

Русский художник-живописец, график и педагог, один из основоположников реалистического бытового жанра, автор портретов и бытовых сцен из жизни крестьян, юмористических офортов для журналов. Для его живописи характерно стремление к правдивому отражению действительности, а также использование эффектов дневного освещения.

**Верейский Орест Георгиевич
(р. 1915)**

Советский художник, график, автор станковых графических пейзажей, выполненных в технике акварели многочисленных книжных иллюстраций, литографий, рисунков. Для его творчества характерны меткость наблюдений, четкость деталей и при этом цельность восприятия натуры.

**Вермеер Делфтский Ян
(1632 – 1675)**

Голландский живописец, крупнейший мастер камерной бытовой картины, пейзажа. Его живописные шедевры отличаются возвышенным лиризмом и глубиной художественного обобщения, красотой и одухотворенностью предметного мира, продуманностью композиции, удивительным чувством гармонии и пропорций, умением передать свет, пространство, фактуру.

**Веронезе (Кальяри) Паоло
(1528 – 1588)**

Итальянский живописец позднего Возрождения, представитель венецианской школы, автор монументально-декоративных многофигурных композиций, ряда лирических портретов и пейзажей. Для его произведений характерны

праздничная торжественность образов, выразительность ракурсов и движения, сложная и вместе с тем ясная композиция, великолепие звучных декоративно организованных цветов.

**Винчи Леонардо да
(1452 – 1519)**

Одна из крупнейших фигур итальянского Возрождения, выдающийся живописец, рисовальщик, скульптор, архитектор, ученый, теоретик реалистического искусства, поэт и музыкант. Автор монументальных росписей. Разносторонность его личности во многом оказала влияние на развитие европейской культуры.

**Врубель Михаил Александрович
(1856 – 1910)**

Выдающийся русский художник, рисовальщик, член Союза русских художников, автор ряда живописных полотен, символических по принципу, сказочно-фольклорных по содержанию и декоративных по манере исполнения, монументальных росписей церкви, серии акварельных эскизов для росписи собора, галереи портретов выдающихся современников. Основной выразительной силой его живописи являются цвет, особая орнаментальная структура, насыщенность, богатство контрастов.

**Гаварни Поль (Шевалье
Сюльпис Гийом)
(1804 – 1866)**

Французский график, автор серий литографий и гравюр, акварелей на бытовые темы, книжных иллюстраций. Его творчество характеризуется реалистически-гротесковой подачей жанровых сцен из жизни различных слоев французского общества XIX в. Живость и выразительность – главное достоинство графических листов.

**Гварди Франческо (Гуарди)
(1712 – 1793)**

Итальянский художник, представитель венецианской школы живописи, ав-

тор нового типа поэтического пейзажа. Его живопись отличается свободной виртуозностью мазка, передающего световоздушную среду пейзажа.

**Гейнсборо Томас
(1727 – 1788)**

Английский живописец, рисовальщик, работавший в жанре реалистического пейзажа и парадного, детского и юношеского портрета. Его произведения отличаются простотой композиции, виртуозной легкостью и изяществом в трактовке формы, отвечающей стилю рококо. Для живописи характерна подвижность красочного слоя и гамма холодных голубых и перламутровых тонов.

**Герасимов Александр Михайлович
(1881 – 1963)**

Советский художник, мастер тематической картины, портрета, натюрморта, пейзажист и рисовальщик. Для его живописи характерны оптимистическое восприятие мира, сочный, энергичный и широкий мазок, убедительно передающий формы предметов.

**Герасимов Сергей Васильевич
(1885 – 1964)**

Советский художник, мастер тематической и жанровой живописи, портрета, поэтического пейзажа средней России, рисовальщик, график, выдающийся педагог. Его живопись отличается свежестью, мажорностью колорита, поэтическим восприятием мира, блестящим мастерством в передаче световоздушной среды.

**Головин Александр Яковлевич
(1863 – 1930)**

Русский театральный художник, портретист, автор станковых и монументально-декоративных полотен, член объединения «Мир искусства», один из ведущих художников театральной труппы С.П.Дягилева. В оформлении спектаклей воплотил яркую зрелищность, пышную декоративность, сохранив при этом глубокую содержательность. Стилизация формы, цветная линия – основные выразитель-

ные средства. Портретное творчество сложно и многообразно, создал прекрасные по своей цельности и красоте образы.

**Грабарь Игорь Эммануилович
(1871 – 1960)**

Русский художник, крупнейший знаток музейного дела и реставрации, академик, педагог, автор блестящих исследований по истории искусства, мастер портрета, пейзажа, натюрморта. Его пейзажная живопись, преломляющая живописную систему импрессионизма, со своеобразной живописной фактурой – это поэтическое восприятие окружающего мира. Логически построенная композиция, буйство красок отличают его картины-натюрморты. Портреты известных деятелей науки и культуры глубоко психологичны и острохарактерны.

**Грицай Алексей Михайлович
(р. 1914)**

Советский живописец, работающий в традициях русского реалистического пейзажа, создал эпические образы русской природы, автор индустриального пейзажа и портретов.

**Дейнека Александр
Александрович
(1899 – 1969)**

Советский живописец, график, скульптор, педагог, автор монументально-декоративных мозаик. Многообразное творчество художника посвящено героике мирного труда и революционной романтике созидания социалистического общества. Его работы сдержанны по колориту, лаконичны, монументальны по форме, полны внутренней динамики.

**Делакруа Эжен Фердинанд
Виктор
(1798 – 1863)**

Глава французского революционного романтизма в живописи, работал в жанре исторической картины и книжной иллюстрации, автор циклов декоративных росписей парижских дворцов и церквей. Проповедовал идеи гуманизма. Колорит

считал главным выразительным средством.

**Джорджоне (Джорджо Барбарелли
да Кастельфранко)
(1476/77 – 1510)**

Итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения, автор произведений на религиозные и светские сюжеты, а также ряда интимных лирических портретов. Его произведения характеризует гармоническое совершенство в изображении человека и окружающей природы. Они сыграли важную роль в развитии европейской масляной живописи.

**Добиньи Шарль Франсуа
(1817 – 1878)**

Французский живописец, график, представитель барбизонской школы, работавший в жанре пейзажа. Его произведения отличаются легким, прозрачным, светлым колоритом, тончайшими валёрами и передают изменчивость состояния природы.

**Домье Оноре Викторьен
(1808 – 1879)**

Французский график, живописец, скульптор, блестящий рисовальщик, автор ряда портретов, картин на религиозные и мифологические темы. Его живопись отличается энергичностью ритмов, экспрессией мазка, остротой композиции и несет черты романтизма. Литографиям присуща бархатистость штриха, тонкость передачи оттенков света.

**Дюпре Жюль
(1811 – 1889)**

Французский живописец-пейзажист, представитель барбизонской школы. В его пейзажах запечатлены драматические явления, происходящие в природе, с помощью светлотных контрастов, звучности и свежести колорита.

**Дюрер Альбрехт
(1471 – 1528)**

Немецкий художник эпохи Высокого Возрождения, мастер живописно-

го и графического портрета, архитектор, математик, механик, мыслитель и теоретик искусства, поэт, автор серии гравюрных листов «Апокалипсис». Его творчество крайне противоречиво: научное познание действительности сочетается с повышенной эмоциональной субъективностью, монументальность – с индивидуализацией.

**Зверьков Ефрем Иванович
(р. 1921)**

Советский живописец, мастер реалистического пейзажа, запечатлевший красоту среднерусской полосы. Для его работ характерны точность найденного состояния природы, умение увидеть и запечатлеть единственный неповторимый миг, сдержанность и тонкость колорита, цельность видения и лиризм.

**Иванов Александр Андреевич
(1806 – 1858)**

Величайший русский живописец, рисовальщик, мастер монументальных полотен на библейские и мифологические темы, автор пейзажей, большого цикла психологических портретов, акварелей-эскизов для фресок. В его работах идеалы романтизма, эмоциональная выразительность остаются в рамках черт, характерных для живописи классицизма, академическая манера позволяет постичь глубину вечных духовных исканий.

Иорданс Якоб (1593 – 1678)

Фламандский живописец, следующий реалистическим традициям, автор полотен на мифологические и религиозные сюжеты и жанровых композиций со сценами крестьянской и бюргерской жизни. Характер живописной фактуры плотный, преобладает темный колорит, композиция перегружена тяжеловесными фигурами.

**Констебл (Констебль) Джон
(1776 – 1837)**

Английский живописец, крупнейший представитель новаторского реалистиче-

ского пейзажа. Его пейзажи (первые в истории мировой живописи), написанные на пленэре, полны ощущения гармонии единства и материальности природы, передают состояние световоздушной среды, свежесть восприятия природы. Живопись отличается трепетной динамичной фактурой мазка.

**Кончаловский Петр Петрович
(1876 – 1956)**

Советский живописец, график, автор картин, портретов, натюрмортов, акварелей, рисунков, театральных декораций, один из основателей объединения «Бубновый валет». В его творчестве воплощены чувственная красота мира, аромат полей и садов, красота древних храмов, улыбки счастливых людей. Характер его полнокровной реалистической живописи передает простоту и ясность видения мира, темперамент истинно русского духа.

**Корин Павел Дмитриевич
(1892 – 1967)**

Русский живописец, реставратор, автор ряда монументальных полотен на тему «Русь уходящая», декоративных мозаичных плафонов и витражей для Московского метрополитена, зданий МГУ, серии портретов выдающихся деятелей культуры, ученых и полководцев. Истоки образного строя, манера письма, строгая и ясная композиция, напряженный и насыщенный цвет его картин уходят корнями в древнерусскую живопись.

**Коровин Константин Алексеевич
(1861 – 1939)**

Русский живописец, график, педагог, крупнейший мастер пленэрной живописи, автор портретов, пейзажей, жанровых картин, театральных декораций, член объединения «Мир искусства» и Союза русских художников. Его живопись отличается импульсивным пастозным мазком, мерцающей цветовой гаммой, передает изменчивые мгновенные впечатления окружающего мира. Яркая, декоративная,

с насыщенным цветом театральная живопись представляет собой новый тип эмоционально-зрелищных декораций.

**Крамской Иван Николаевич
(1837 – 1887)**

Русский живописец, рисовальщик, педагог, выдающийся деятель русской культуры, автор монументальных полотен, жанровых картин, галереи портретов русской интеллигенции и крестьян. Его реалистическое творчество воплощает в себе эстетические, гражданские идеалы и передовые идеи общества.

**Крымов Николай Петрович
(1884 – 1958)**

Советский живописец, театральный художник, педагог, автор реалистических пейзажей и картин, которые характеризуются декоративной обобщенностью тона, создатель системы тона в живописи.

**Куинджи Архип Иванович
(1841 – 1910)**

Русский живописец, педагог, автор пейзажей, передающих наиболее выразительное по освещению состояние природы. Для его живописи характерно использование острых композиционных приемов, светлотных контрастов с интенсивным звучанием нескольких тонов, декоративностью локального цвета.

**Куприн Александр Васильевич
(1880 – 1960)**

Советский живописец, выдающийся педагог, один из основателей объединения «Бубновый валет», работал в жанре натюрморта и пейзажа. Натюрморты, созданные под влиянием кубизма, сочетают в себе декоративное начало с аналитическим проникновением в натуру. В пейзажной живописи соединяется чувственная осязаемость природы, предметного мира с гармонией цвета и фактурой живописи.

**Лансере Евгений Евгеньевич
(1875 – 1946)**

Советский график, живописец и рисовальщик, член объединения «Мир ис-

кусства», работал в промышленной графике и театрально-декоративной живописи, автор станковой графики, оформитель и иллюстратор книг и журналов, монументальных росписей на тему исторического прошлого. Его творчество отличается реалистической трактовкой формы, конкретностью исторических деталей изображаемой эпохи, романтичностью образного строя.

**Лебедев Михаил Иванович
(1811 – 1837)**

Русский живописец, работал в жанре романтически приподнятого пейзажа. Его живопись отличается достоверностью передачи световоздушной среды, яркостью колорита, контрастностью в освещении планов.

**Левитан Исаак Ильич
(1860 – 1900)**

Русский живописец, педагог, мастер лирического пейзажа-настроения. Основное выразительное средство его работ – живописное цветовое пятно, передающее изменчивость настроений и сложность философских раздумий. Пейзажи передают тонкость состояний природы, цельность эмоционального образа, тонко нюансированный колорит, поэтическую обобщенность характера русской природы.

**Маковский Владимир Егорович
(1846 – 1920)**

Русский живописец, выдающийся педагог, автор жанровых композиций на социальную тему. Для творчества характерна реалистическая трактовка формы и пространства, точность в передаче социальных типов и образов.

**Малявин Филипп Андреевич
(1869 – 1940)**

Русский живописец, рисовальщик, член Союза русских художников, автор ряда портретов деятелей искусства, точных по психологической характеристике, портретов-образов русских крестьянок начала XX века. Выразительным языком его творчества являются декора-

тивность, красота и богатство колорита, интенсивное звучание, завораживающая стихия цвета. Патетика, темперамент, одержимость образов-символов делают их романтизированными.

**Матисс Анри Эмиль Бенуа
(1869 – 1954)**

Французский живописец, график, скульптор, представитель фовизма, мастер декоративных натюрмортов, пейзажей, портретов, монументальных композиций, автор офортов, линогравюр, литографий, работал также в технике «аппликации». Живописные работы отличаются изысканной гаммой чистых цветов, музыкальностью линейных ритмов, аналитическим построением композиции произведения.

**Менцель Адольф фон
(1815 – 1905)**

Немецкий живописец, рисовальщик, мастер акварели, гуаши, офорта и литографии, автор жанровой картины на темы из жизни Фридриха II, революции 1848 года, жизни и индустриального труда народа. Живопись отличается пристальным вниманием к натуре, энергичным письмом, свежим, ярким колоритом, стремлением передать световоздушную среду. Графические работы характеризуются выразительностью и точностью деталей и живостью характеристик образов.

**Метсю Габриэль
(1629 – 1667)**

Голландский живописец, мастер исторической и жанровой картины, пейзажа и натюрморта. Для живописи характерна теплая цветовая гамма с изысканными контрастами цветовых пятен, виртуозная передача фактуры предметов, многообразная игра светотени и валёров. Отличался склонностью к сюжетному повествованию.

**Нестеров Михаил Васильевич
(1862 – 1942)**

Русский художник, мастер одухотворенного лирического пейзажа и мо-

нументальной картины на патриархально-религиозные темы, автор галереи реалистических портретов советской интеллигенции. Его живопись своей остротой и эмоциональной умиротворенностью утверждает вечность духа, величавая красота природы предполагает высокие духовные стремления человека, портреты отражают силу творческого дерзания и целеустремленность портретируемых и отличаются декоративностью построения, лаконичной организацией цвета и тона.

**Нисский Георгий Георгиевич
(1903 – 1987)**

Советский художник-пейзажист. Дорога – любимая тема его пейзажей, которые передают символ состояния природы. Для живописи характерны чувство молодости и энергии, оптимизм, лаконичные средства выражения, декоративное построение композиции, стремительность ритма, контрасты крупных цветовых плоскостей, насыщенность и локальность цветового тона, достигающего предельного обобщения.

**Остаде Адриан ван
(1610 – 1685)**

Голландский живописец, график, мастер жанровой картины на крестьянскую тему с оттенком добродушного юмора, автор большого количества офортов. Его живопись тяготеет к мягкому коричнево-золотистому колориту с большим количеством тональных градаций цвета.

**Остроумова-Лебедева Анна Петровна
(1871 – 1955)**

Советский художник, гравер, акварелист, член объединения «Мир искусства», автор оригинальной цветной ксилографии с видами Петербурга (Ленинграда) и его окрестностей. Для ее работ характерна поэтичность образного строя, мягкость и тонкость колорита.

Перов Василий Григорьевич
(1834 – 1882)

Русский живописец, педагог, крупнейший мастер критического реализма, основоположник жанровой картины, автор реалистического психологического портрета, отличающегося точностью социальных характеристик, один из основателей и руководителей Товарищества передвижных художественных выставок. Для живописи характерны ясность композиции, теплый колорит сближенной цветовой гаммы.

Петровичев Петр Иванович
(1874 – 1947)

Советский живописец-пейзажист, член Союза русских художников. Его живопись отличается плотной пастозной фактурой, приглушенной цветовой гаммой, выражает суровость русской природы.

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич
(1878 – 1939)

Советский живописец, рисовальщик, педагог, автор теоретических статей об искусстве. Работал в жанре натюрморта, портрета, создал ряд аллегорических жанровых и монументально-декоративных композиций на тему героического революционного периода Страны Советов, оформил ряд театральных спектаклей. Для творчества характерны особые принципы композиционного, перспективного и цветового построения. Сходство с фреской обусловлено эмоциональным звучанием цвета, лаконичной живописной трактовкой, стилистическая новизна соединяется с глубокой духовностью.

Пикассо Пабло (Руис-и-Пикассо)
(1881 – 1973)

Французский живописец, график, скульптор, керамист, основоположник кубизма, автор ряда портретов современников, картин, вобравших в себя все главные тенденции западноевропейского искусства. Его творчество отличается многогранностью, широким диапазоном

техник, многообразием творческих поисков.

Поленов Василий Дмитриевич
(1844 – 1927)

Русский живописец, педагог, видный деятель в области искусства и общественной жизни, член Товарищества передвижных художественных выставок, работал в жанре лирико-ассоциативного пейзажа, в области театрально-декорационной живописи, обращался к евангельским сюжетам.

Пуссен Никола
(1594 – 1665)

Французский живописец, рисовальщик, анатом, математик, представитель классицизма в искусстве, автор пейзажа, картин на мифологические и исторические темы. Для его живописи характерны ясный цветовой ритм, мягкий сближенный колорит, идеальная гармония человека и природы.

Рембрандт Харменс ван Рейн
(1606 – 1669)

Голландский живописец, мастер рисунка и офорта, работал во всех живописных жанрах. Для его творчества характерны глубокий психологизм, нравственная и философская оценка событий и человека, удивительная сила реализма и высокое живописное мастерство, аскетизм в трактовке формы.

Ренуар Пьер Огюст
(1841 – 1919)

Французский живописец, рисовальщик, график, скульптор, специалист по росписи фарфора и вееров, представитель импрессионизма, мастер жанровой картины со сценами из городской жизни, автор ряда эмоциональных «артистичных» женских портретов. Для живописи характерен изысканный светлый колорит, насыщенный серебристо-жемчужными рефlekсами, теплыми пятнами воздушных теней. Замечательный колорист, он нередко добивался монохромной живописи, декоративно организуя тон.

**Репин Илья Ефимович
(1844 – 1930)**

Русский художник, с которым связаны высшие достижения реализма второй половины XIX века, автор исторических и бытовых картин, выдающийся портретист, создатель галереи образов представителей общественной мысли, науки, культуры. Для его живописных работ характерны склонность к психологическому драматизму ситуации, гуманизм и гражданский пафос, ясный изобразительный язык с интересными композиционными приемами.

**Рерих Николай Константинович
(1874 – 1947)**

Русский живописец, театральный художник, писатель, поэт, археолог, педагог, автор пейзажей и символических композиций на славянскую и восточную темы, в которых переплетаются сказка, история, фантастика и реальность. Работал в монументальной живописи. Его живописные произведения отличаются образностью, контрастами, локальными цветовыми отношениями, напряженной эмоциональностью.

**Робер Юбер
(1733 – 1808)**

Французский живописец, автор пейзажей с архитектурой, с видами парков, античных руин, мастер жанровых картин со сценами из парижской жизни. Для его произведений характерны изящество композиции с элементами рококо, легкость живописной фактуры, тонкость передачи световоздушной перспективы.

**Ромadin Николай Михайлович
(1903 – 1987)**

Советский живописец, мастер лирического пейзажа. Для живописи характерны передача тончайших состояний природы, глубокий тон, чуткая и трепетная манера сложного мазка, тонкие валёры, симфоничность колорита, а также сочетание свежести восприятия природы с эпичностью и сказочностью.

**Росси Карл Иванович
(1775 – 1849)**

Русский архитектор, представитель позднего классицизма, создатель русского ампира в архитектуре, автор ряда монументальных ансамблей Петербурга, мастер декоративного оформления интерьеров дворцов, скульптор, рисовальщик, монументальный живописец.

**Рубенс Питер Пауль
(1577 – 1640)**

Фламандский живописец, педагог, дипломат, автор монументально-религиозных многофигурных композиций в стиле барокко, мастер пейзажа, пронизанного ощущением могущества сил природы и ее поэзией. Создал ряд парадных портретов, автор эскизов декоративного оформления триумфальных арок, плафонов, отличающихся фантазией и виртуозностью исполнения. Для творчества характерны оптимизм и жизнеутверждение, воспевание красоты человеческого тела через яркие цветовые контрасты, динамичные театральные композиции.

**Руссо Теодор
(1812 – 1867)**

Французский живописец, рисовальщик, график, представитель барбизонской школы, автор пейзажей и офортов. Для живописных произведений характерны уравновешенность и монументальность композиции, стремление к раскрытию красоты национального ландшафта и переходов состояния световоздушной среды, пленэрность, сдержанная цветовая гамма.

**Рылов Аркадий Александрович
(1870 – 1939)**

Советский живописец, работал в жанре пейзажа и тематической картины на историко-революционную тему, член Союза русских художников. Его пейзажи мажорны по цветовому звучанию и являются романтически обобщенными образами русской природы.

Савицкий Георгий Константинович
(1887 – 1949)

Советский живописец, график, педагог, автор портретов, пейзажей, жанровых и тематических картин на историко-революционную тему, книжных иллюстраций.

Саврасов Алексей Константинович
(1830 – 1897)

Русский живописец, педагог, автор лирических пейзажей. Его работы отличаются незатейливыми мотивами, искренностью, непосредственностью восприятия, интересом к передаче световоздушной среды, ясностью образа среднерусской полосы России.

Сапунов Николай Николаевич
(1880 – 1912)

Русский живописец, театральный художник, автор декоративных натюрмортов с цветами, гротесковых жанровых сцен. В его работах реальность сплетается с театральной условностью, ритмы цветовых контрастов создают повышенное эмоциональное звучание колорита.

Сарьян Мартирос Сергеевич
(1880 – 1972)

Советский живописец, график, театральный художник, мастер горного пейзажа и декоративного натюрморта, острохарактерного портрета. Его работы отличаются монументальностью, простотой композиции, ярким локальным цветом, отсутствием полутонов, обобщенностью образов природы и человека.

Серебрякова Зинаида Евгеньевна
(1884 – 1967)

Русский живописец, член объединения «Мир искусства», автор портретов-картин, передающих идеально прекрасные женские образы, автор пейзажей, жанровых композиций. Для живописи характерна уравновешенность композиции, точность и лаконичность рисунка, осязаемая «лепка» формы, декоративная организация цвета и тона, свежесть колорита.

Серов Валентин Александрович
(1865 – 1911)

Русский живописец, выдающийся рисовальщик, график, педагог, чье творчество стилистически может быть отнесено к модерну на основе русских реалистических традиций. Работал в жанре портрета, аллегорической картины, пейзажа, автор пастелей, акварелей, литографий. Его портреты-картины очень выразительны и остры, в них удивительное чувство времени и отсутствие всякой фальши. Лаконизм, обобщенность формы, виртуозность исполнения делают их артистичными. Повышенная эмоциональность живописи находится в гармонии с тонким колоритом и рациональным началом.

Сидоров Валентин Михайлович
(р. 1928)

Советский живописец, автор лаконично-обобщенных по форме пейзажей средней полосы России, проникнутых философским размышлением о жизни.

Соколов Петр Федорович
(1791 – 1848)

Русский живописец, первый в России мастер акварельных портретов, отличался точностью характеристик, легкой манерой письма и виртуозным владением материалом.

Суриков Василий Иванович
(1848 – 1916)

Русский художник, выдающийся мастер исторической картины. Судьбы его героев-жертв торжествуют над драматизмом исторических обстоятельств. Основными выразительными средствами живописи являются поэтическая метафора, эмоциональность, пластические и светлотные контрасты, сложная динамичная композиция.

Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям
(1775 – 1851)

Английский живописец, автор романтических морских пейзажей и картин на исторические и мифологические

темы. Живопись отличается динамичной композицией, контрастами фантастических состояний природы, мерцанием световоздушной среды, тающими очертаниями предметов.

**Тициан Вечеллио
(1476/77 или 1489/90 – 1576)**

Итальянский живописец и рисовальщик эпохи позднего Возрождения, автор поэтических пейзажей, психологического портрета, монументальных алтарных образов, картин на религиозные и мифологические темы, величайший мастер колорита. Для его произведений характерны гуманистические идеалы Возрождения, широкий охват жизненных явлений, глубоких драматических конфликтов времени. Живопись отличают темперамент, мажорный колорит, лаконичная «лепка» формы и пространства.

**Туржанский Леонард (Леонид)
Викторович
(1875 – 1945)**

Советский живописец, автор традиционного лирического пейзажа русского Севера, Урала. Для живописи характерны пастозная техника письма, декоративность в организации мотива, тонкость колорита.

**Удри Жан Батист
(1686 – 1755)**

Французский живописец, график, автор натюрмортов с фруктами, охотничьих сцен и анималистических полотен. Его картины отличаются изысканной декоративной организацией, обилием предметов, точностью наблюдений и иллюзорностью трактовки формы.

**Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нил
(1834 – 1903)**

Американский живописец, мастер офорта, автор портретов, лаконичных по композиции, изысканных по колориту и музыкальности линейных ритмов, пейзажей, отличающихся зыбкостью в трактовке среды.

**Утамаро Китагава (Торияма Симби)
(1753/54 – 1806)**

Японский живописец, мастер цветной ксилографии, представитель направления «укиё-э» в живописи, автор серии натуралистических изображений насекомых, серии портретов красавиц в стиле жанра «бидзинга», которые не лишены реалистических черт, но даны с большой долей идеализации.

**Фальк Роберт Рафаилович
(1886 – 1958)**

Советский живописец, театральный художник, педагог, автор пейзажей, портретов и картин, отражающих сложный мир человеческих переживаний. Его живопись отличается повышенной цветовой экспрессивностью и носит отпечаток влияния позднего импрессионизма и примитивизма.

**Федотов Павел Андреевич
(1815 – 1852)**

Русский живописец, график, родоначальник критического реализма в русском искусстве, автор жанровых картин, портретов, акварелей, серии карикатур. Пластическая выразительность поз, жестов, мимики персонажей позволяет передать драму жизни и человеческих страстей. Его портретам свойственна обнаженность, задушевность в раскрытии образа.

**Фонвизин Артур Владимирович
(1882/83 – 1973)**

Советский живописец, член объединения «Бубновый валет», автор пейзажей, натюрмортов, театральных портретов, работал в самых разнообразных техниках. Его произведениям свойственны верно найденный ритм крупных цветовых масс, тонкие красочные переходы, мажорный по звучанию колорит.

**Фрагонар Жан Оноре
(1732 – 1806)**

Французский живописец и рисовальщик, мастер офорта, автор жанровых и галантных сцен французской жизни, пейзажей, выполненных сан-

гиной, сепией с тонкими светотеневыми эффектами. Для его живописи характерны изысканная декоративная организация колорита, легкость письма, условность трактовки формы и изошренность композиции, свойственная рококо.

**Хольбейн (Гольбейн) Ханс-Младший
(1497/98 – 1543)**

Немецкий живописец, рисовальщик и график эпохи Возрождения, автор картин на религиозные темы, ярких портретных образов, монументальных росписей для зданий, работал в области иллюстрации. Его произведениям свойственны гуманистические идеалы, острые социальные характеристики и тонкая психология. Мастер насыщенного сложного колорита, виртуозного рисунка, разработки фактуры.

**Хох Питер де
(1629 – 1684)**

Голландский живописец, великопленный рисовальщик и колорист, автор жанровых картин и натюрмортов. Главные выразительные средства живописи – золотистый колорит, разнообразие фактуры материалов. Его работы отличаются таинственностью и одушевленностью предметов, наполнение их светом, воздухом и чистотой.

**Хруцкий Иван Фомич
(1810 – 1885)**

Русский живописец, автор натюрмортов с цветами и фруктами, портретов и интерьеров. Его живописная манера отличается изысканностью мотивов и иллюзорностью в трактовке формы.

**Чистяков Павел Петрович
(1832 – 1919)**

Русский живописец, выдающийся педагог, автор картин на исторические сюжеты, серии психологических портретов. В его реалистической живописи сочетаются непосредственное восприятие натуры с ее изучением, драматизм событий с яркостью образов.

**Чуйков Семен Афанасьевич
(1902 – 1980)**

Советский живописец, педагог, автор реалистического пейзажа и жанровых картин. Его живописи свойственны монументальная строгость и легкость композиции, тонкая разработка цвета, эмоциональное звучание колорита.

**Шарден Жан Батист Симеон
(1699 – 1779)**

Французский живописец, представитель реалистического направления в искусстве, автор жанровых картин, натюрмортов, портретов. Для его произведений характерны простота композиции, лиризм и теплота в изображении персонажей. Живопись отличается серебристо-серым колоритом, богатством теплых рефлексов.

**Шевченко Александр Васильевич
(1882 – 1948)**

Советский живописец, автор пейзажей, натюрмортов, жанровых картин. Его работам свойственны монументализм в композиции, обобщенность трактовки формы, декоративная организация изображения, локальность цветовых отношений.

**Шишкин Иван Иванович
(1832 – 1898)**

Русский живописец-пейзажист, рисовальщик, мастер офорта, член Товарищества передвижных художественных выставок. Для его работ характерны изумительное знание природы, реализм в трактовке формы, соединенный с силой эпического обобщения.

**Щедрин Семен Федорович
(1745 – 1804)**

Русский художник, родоначальник русской школы пейзажной живописи, гравер, педагог, автор монументально-декоративных панно и стенных росписей, в которых крайняя иллюзорность сочетается с большими цветовыми плоскостями, с тонкой и трепетной разработкой цвета. Для его видового пейзажа характерны черты сентиментализма, смешанного с чувством поэзии и гармонии природы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мастера искусства об искусстве. — М., 1970. — Т. 7.
2. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. — М., 1937. — Т. 2.
3. Молева Н.М., Белютин Э.М. П.П. Чистяков — теоретик и педагог. — М., 1953.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1968. — Т. 1.
5. Радлов Н.Э. Рисование с натуры. — М., 1938.
6. Шегаль Г.М. Колорит в живописи. — М., 1957.
7. Дейнека А.А. Учитесь рисовать. — М., 1961.
8. Краткий словарь по эстетике. — М., 1983.
9. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
10. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. — М., 1980.
11. Юон К.Ф. Об искусстве. — М., 1959. — Т. 1.
12. К. Писсаро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М., 1974.
13. Николай Петрович Крымов — художник и педагог. — М., 1989.
14. Применение цветоведения в текстильной промышленности: Сб. статей / Под ред. Л.И.Беленького и Н.С.Овечкина. — М., 1970. — Ч. I.
15. Алексеев С.С. Цветоведение. М., 1952.
16. Синьяк П. От Э. Делакруа к неимпрессионизму. — М., 1913.
17. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. — М., 1934.
18. Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи. — М., 1986.
19. Цит. по кн.: Лихтештадт В.О. Гете. — Петроград, 1920.
20. Дерибери М. Цвет в деятельности человека. — М., 1964.
21. Эстетика: Словарь. — М., 1989.
22. Ван Гог. Письма. — Л; М., 1966.
23. Шугаев В.М. Орнамент на ткани. — М., 1969.
24. Волков Н.Н. Цвет в живописи. — М., 1984.
25. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. — М., 1965.
26. Мастера искусства об искусстве. — М.; Л., 1937. — Т. IV.
27. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1968. Т. 3.
28. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М., 1988.
29. Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М., 1977.
30. Шорохов Е.В. Композиция. — М., 1986.
31. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы филологии. — 1966. — № 10.
32. Кибрик Е.А. К вопросу о композиции // О композиции: Сб. статей. — М., 1959.
33. Аппатов М. Композиция в живописи. — М., 1940.
34. Шубников А.В., Кончик В.А. Симметрия в науке и искусстве. — М., 1972.
35. Цит. по кн.: Яшухин А.П. Живопись. — М., 1985.
36. Цит по кн.: Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. — М., 1981.
37. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. — М., 1959.
38. Советы мастеров. — Л., 1973.
39. Богословский Н. Литературные взгляды Тургенева // Красная новь. — 1938. — № 11.
40. Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. — Л.; М., 1940.
41. Мастера искусства об искусстве. — М., 1936. — Т. 2.
42. Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. — М., 1989.
43. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. — Казань, 1922.
44. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670). — М., 1962.
45. Ракова М.М. Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. — М., 1970.
46. Мастера искусства об искусстве. — М., 1966. Т. 2.
47. Пособие по рисованию / Под общ. ред. Д.Н.Кардовского, В.Н.Яковлева, К.Н.Корнилова. — М., 1938.
48. Рисунок, живопись, композиция: Хрестоматия / Сост. Н.Н.Ростовцев, С.Е.Игнатьев, Е.В.Шорохов. — М., 1989.
49. Мастера искусств об искусстве. — М., 1969. — Т. 6.
50. Константин Коровин вспоминает. — М., 1990.
51. Чистяков П.П. Переписка (1883—1888). Воспоминания. — Л.; М., 1939.
52. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М., 1980.
53. Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения. — М., 1968.
54. Константин Коровин: Жизнь и творчество. — М., 1963.
55. Мастера искусств об искусстве. — М., 1967. — Т. 4.
56. Есенин С.А. Стихотворения и поэмы. — М., 1981.
57. Цит. по кн.: Петров А.Н. Пушкин. Дворцы и парки. — Л., 1969.
58. Цит по кн.: Школа изобразительного искусства. — М., 1962. — Вып. V.
59. Кравченко К.С. А.В. Куприн. — М., 1973.
60. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. — М., 1975.
61. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. — М., 1953.
62. Филатов В.В. Русская станковая темперная живопись: Техника и реставрация. — М., 1961.
63. Одноралов Н.В. Материалы в изобразительном искусстве. — М., 1983.

ПРИМЕРНАЯ ПРОГРАММА КУРСА «ЖИВОПИСЬ»

Задания для студентов всех специализаций

I семестр

1. Изображение несложных натюрмортов (2 – 3 работы) с выполнением предварительных композиционных разработок (форэскизы небольшого размера) для определения лучших композиционных и колористических решений.

Акварель; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ листа бумаги, этюдов – около $\frac{1}{2}$ листа.

2. Этюды натюрмортов, построенных на гармонических сочетаниях различных групп родственных цветов (4 этюда). Предварительно выполняются форэскизы для определения лучших композиционных и колористических решений.

Акварель; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ листа бумаги, этюдов – около $\frac{1}{2}$ листа.

3. Этюды натюрмортов, построенных на гармонических сочетаниях различных групп родственно-контрастных и контрастных дополнительных цветов (6 этюдов). Предварительно выполняются форэскизы для определения лучших композиционных и колористических решений.

Акварель; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ листа бумаги, этюдов – около $\frac{1}{2}$ листа.

4. Этюды драпировок без орнамента (3–4 этюда).

Акварель; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

По каждому заданию выполняются несколько односеансных этюдов и одна многосеансная завершённая работа.

Самостоятельная работа: выполнение серии форэскизов натюрмортов и кратковременных этюдов с задачей поиска композиционной и колористической организации элементов изображения на изобразительной плоскости.

II семестр

1. Этюды натюрморта с гипсовой головой человека (2 – 3 этюда). Для определения композиции предварительно выполняется серия форэскизов.

Акварель; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ листа бумаги, этюдов – около $\frac{1}{2}$ листа.

2. Этюды головы натурщика на сдержанном по цвету фоне (3–5 этюдов). Предварительно выполняются 2 этюда головы натурщика в технике «гризайль».

Акварель; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

3. Этюды натурщиков – поясное изображение (3 этюда). Предварительно выполняется 1 этюд в технике «гризайль».

Акварель; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

4. Этюды фигуры человека в разнообразных народных костюмах (4 этюда). Предварительно выполняются форэскизы для определения лучших композиционных и колористических решений.

Акварель; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ листа бумаги, этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист.

По каждому заданию наряду с краткосрочными этюдами необходимо выполнить один многосеансный завершённый этюд.

Самостоятельная работа: выполнение серии набросков головы и фигуры человека в современной одежде.

Акварель; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

**Задания для специализаций
«Моделирование костюма»,
«Моделирование обуви и головных
уборов», «Художественное
оформление и моделирование
трикотажных изделий»**

III семестр

1. Этюды цветов и растений к белому и цветному фону (4–6 этюдов).

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

2. Этюды костюмов и драпировок на манекенах (3–4 этюда).

Акварель; темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ листа бумаги,

3. Этюды головы человека в разнообразных головных уборах (2–3 этюда).

Акварель, темпера, гуашь; выполняется несколько изображений на одном листе бумаги.

4. Этюды одетой фигуры человека в различных костюмах (4–6 этюдов).

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги. По каждому заданию наряду с односеансными этюдами необходимо выполнить один многосеансный этюд с тщательной проработкой форм натуры.

Самостоятельная работа: наброски фигуры человека в костюме.

Акварель, темпера, гуашь; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.

IV семестр

1. Серия живописных набросков кистью (без предварительного рисунка) с обнаженных моделей и моделей в современных костюмах (20 работ). Акварель, темпера, гуашь; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.

2. Этюды рук (2 этюда). На одном листе komponуется несколько изображений.

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

3. Этюды одетой модели в головном уборе – поясное изображение (4–5 этюдов).

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

4. Этюды обнаженной модели (3 этюда).

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

5. Этюды одетой модели в современном костюме (4 этюда).

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

По 3–5-му заданиям один час уделяется живописным наброскам и один этюд выполняется как многосеансный с выявлением материальных качеств и тщательной проработкой изобразительных форм.

Самостоятельная работа: наброски фигуры человека в костюме.

Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.

**Задания для специализаций
«Художественное оформление
текстильных изделий способом
печати» и «Художественное
оформление текстильных
изделий способом ткачества»**

III семестр

1. Этюды цветов и растений к белому и цветному фону (4–6 этюдов).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

2. Этюды натюрмортов с цветами, построенные на гармоническом сочетании родственных и контрастных цветовых тонов (3–4 этюда). Поиск композиционных и колористических решений посредством разработки серии форэскизов (6–10 форэскизов).

Темпера; размер форэскизов – $\frac{1}{4}$ листа, этюдов – $\frac{1}{2}$ – 1 лист бумаги.

3. Этюды тканей с орнаментом (3–4 этюда).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

4. Этюды обнаженной модели (3 этюда).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

5. Этюды модели в костюме на белом и цветных фонах (3 – 4 этюда).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

По каждому заданию наряду с односеансными этюдами выполняется один многосеансный этюд с выявлением материальных качеств и тщательной проработкой изобразительных форм.

Самостоятельная работа: наброски обнаженной и одетой модели.

Темпера; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.

IV семестр

1. Этюды натюрмортов, построенных на ярких, контрастных, декоративных цветовых отношениях (3–4 этюда). Поиск композиционных и колористических решений посредством разработки серии форэскизов (4–6 форэскизов). Одна из постановок имеет интерьерный характер.

Темпера; размер форэскизов – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа, этюдов – 1 лист бумаги.

2. Этюды фигуры в декоративном головном уборе (платок, шаль). Изображение поясное (3 этюда).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

3. Этюды фигуры в костюме с проработкой орнамента тканей. Одна из постановок выполняется в интерьере (3 – 4 этюда).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги.

4. Серия этюдов фигуры в различных костюмах с головными уборами. Этюды выполняются к белому листу без проработки фона (4 работы).

Темпера; размер этюдов – 1 лист бумаги. По каждому заданию наряду с односеансными этюдами выполняется один многосеансный этюд с выявлением материальных качеств и тщательной проработкой изобразительных форм.

Самостоятельная работа: наброски фигуры в современном костюме. Темпера; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.

Задания по учебной практике «История искусств и история костюма» для всех специализаций, выполняемые средствами живописи

1. Серия живописных этюдов и набросков предметов народного и декоративно-прикладного искусства.

Выполняется к белому листу и к цветному фону в виде изображения одного или группы предметов (10 работ).

Темпера, акварель, гуашь; размер работ – $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

2. Живописные этюды интерьера (3 этюда).

Акварель, темпера; размер этюдов – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

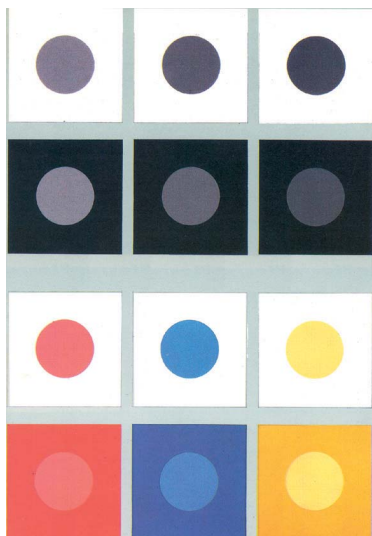
3. Серия живописных этюдов городского и сельского пейзажа (10 этюдов).

Одна половина работ выполняется в виде реальных объемно-пространственных изображений, другая половина – в виде условно-декоративных интерпретаций.

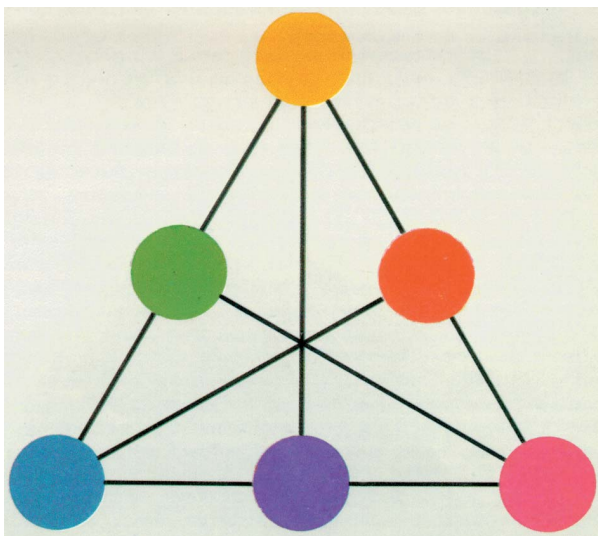
Акварель, темпера, гуашь; размер этюдов – $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ листа бумаги.

4. Живописные краткосрочные наброски фигуры человека в костюме (40 работ).

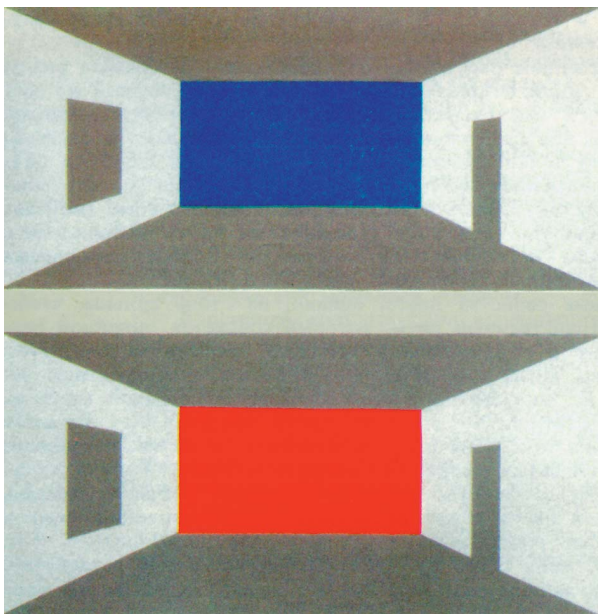
Акварель, темпера, гуашь; размер набросков – $\frac{1}{8}$ – $\frac{1}{4}$ листа бумаги.



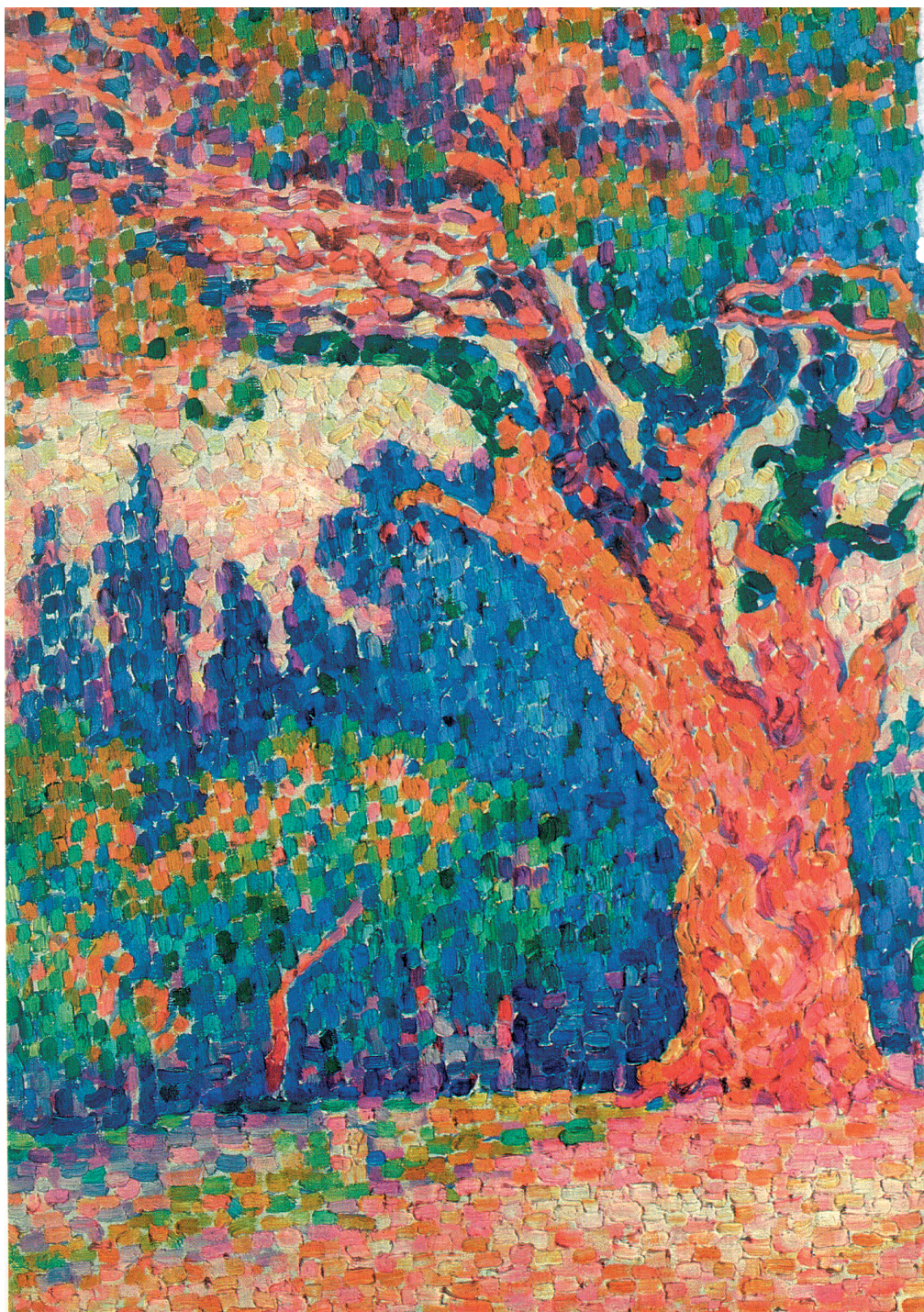
а) Одновременные световой и цветовой контрасты



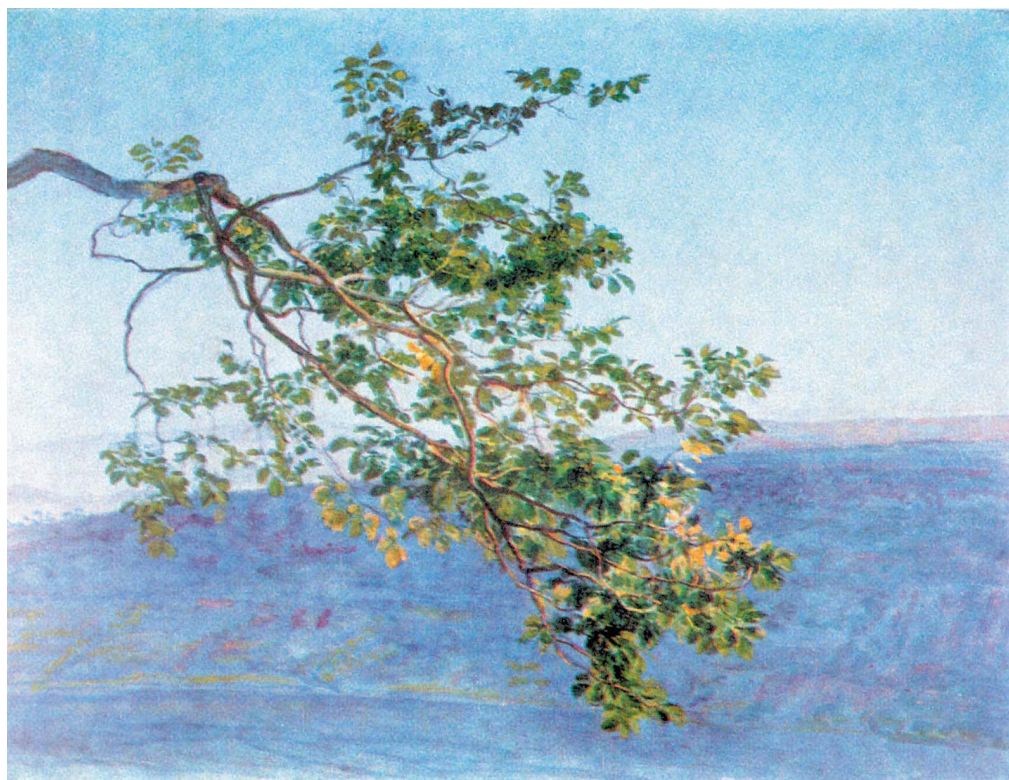
б) Расположение цветов спектра в треугольнике



в) Несобственные качества цвета. Синий цвет вызывает при одинаковых условиях ощущение большей удаленности, чем красный



*Пример применения в живописи законов оптического смешения цветов.
Фрагмент картины Поля Синьяка «Сосна в Сен-Троpez»*



А. Иванов. Ветка



Ци Байши. Цветущие ветки



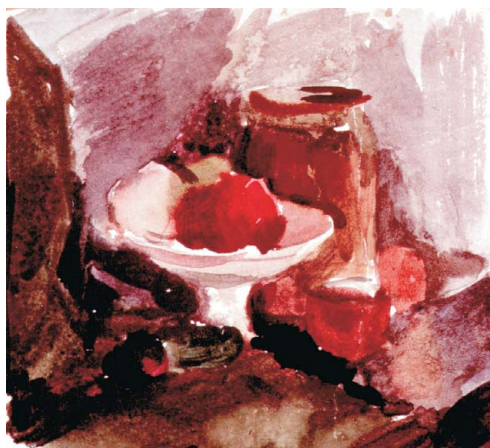
а)



б)



в)



г)



д)



е)

Форэскизы. Студенческие работы



а)



б)

Этюды натюрморта. Метод «a la prima». Студенческие работы



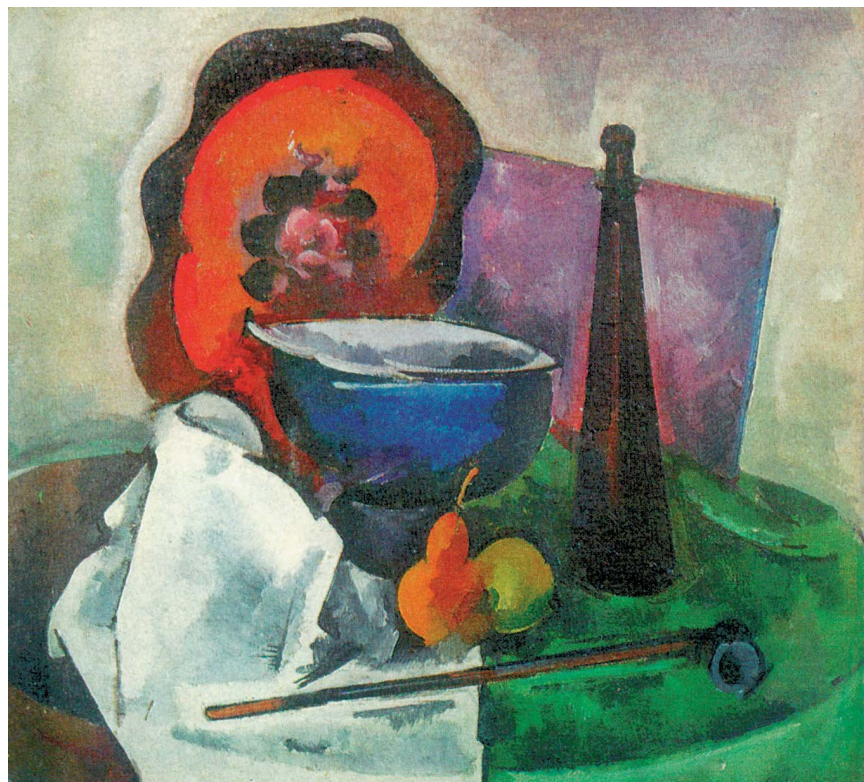
а) Длительный живописный этюд натюрморта. Акварель. Студенческая работа



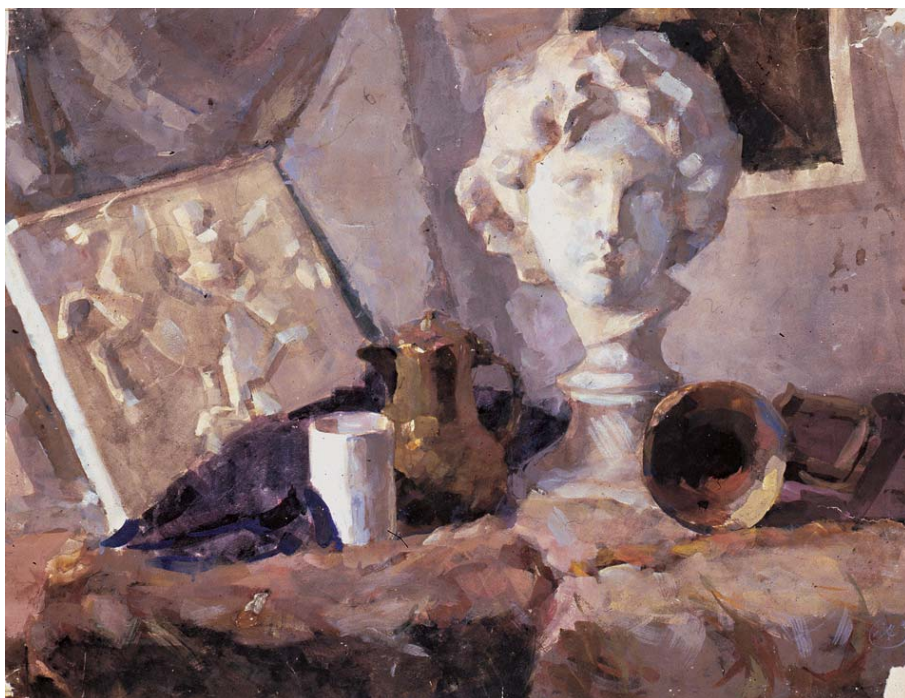
б) Длительный живописный этюд натюрморта. Темпера. Студенческая работа



П. Сезанн. Персики и груши



А. В. Куприн. Натюрморт с бутылкой и трубкой



а)



б)



в)

*Натюрморты с гипсовой головой человека.
Студенческие работы (а, б – темпера, в – акварель)*



К. Коровин. Розы и фиалка



А. Головин. Цветы и фарфор

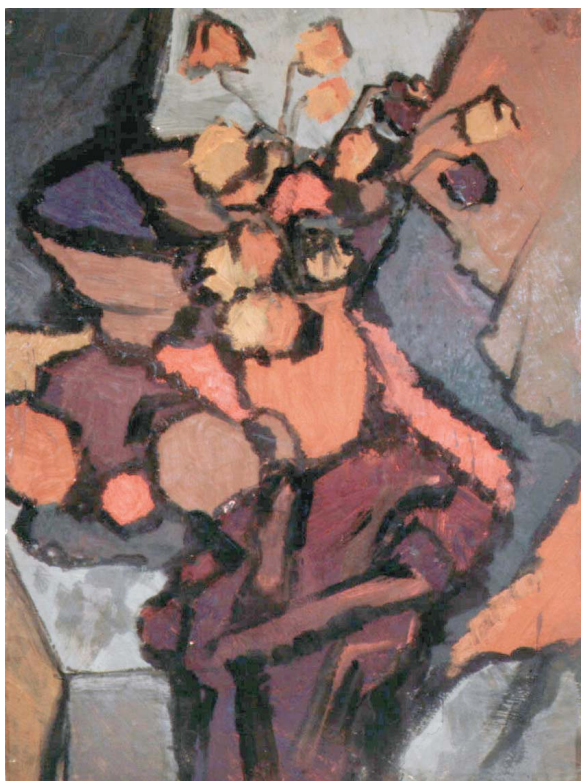


а)



б)

в)



*Этюды натюрмортов с цветами.
Студенческие работы*



П.Ф. Соколов. Портрет скульптора П.К. Клодта



а) Этюд головы
пожилого человека.
Акварель. Студенческая работа



б) Этюд головы человека
в головном уборе.
Темпера. Студенческая работа



в) Этюд головы девушки
в головном уборе.
Акварель. Студенческая работа



г) Этюд головы человека.
Темпера. Студенческая работа



*П. Пикассо. Арлекин и его подружка
(странствующие гимнасты)*



а) Этюд кисти руки на белом фоне.
Студенческая работа



б) Этюд кистей рук на цветном фоне.
Студенческая работа



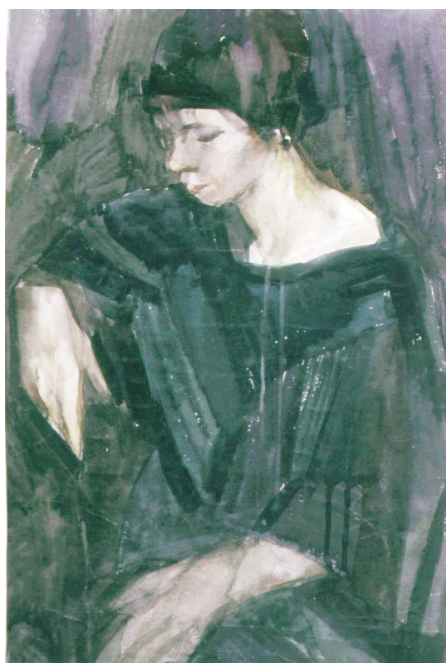
в) Этюд кисти руки
на белом фоне.
Студенческая работа



А. Фонвизин. Портрет Л.П. Орданской



а) Поясное изображение женщины в шляпе.
Акварель. Студенческая работа



б) Этюд полуфигуры девушки.
Акварель. Студенческая работа



в) Поясное изображение молодого человека.
Темпера. Студенческая работа



г) Этюд полуфигуры пожилой женщины.
Акварель. Студенческая работа



Андрей Рублев. Троица



Школа А. Рублева. Вознесение



а) Многоцветный этюд драпировки с родственно-контрастными цветовыми отношениями.
Темпера. Студенческая работа



б) Этюд драпировки с орнаментом.
Темпера. Студенческая работа



в) Этюд драпировки.
Акварель. Студенческая работа



а) Этуд фигуры человека в одежде с орнаментом.
Темпера. Студенческая работа



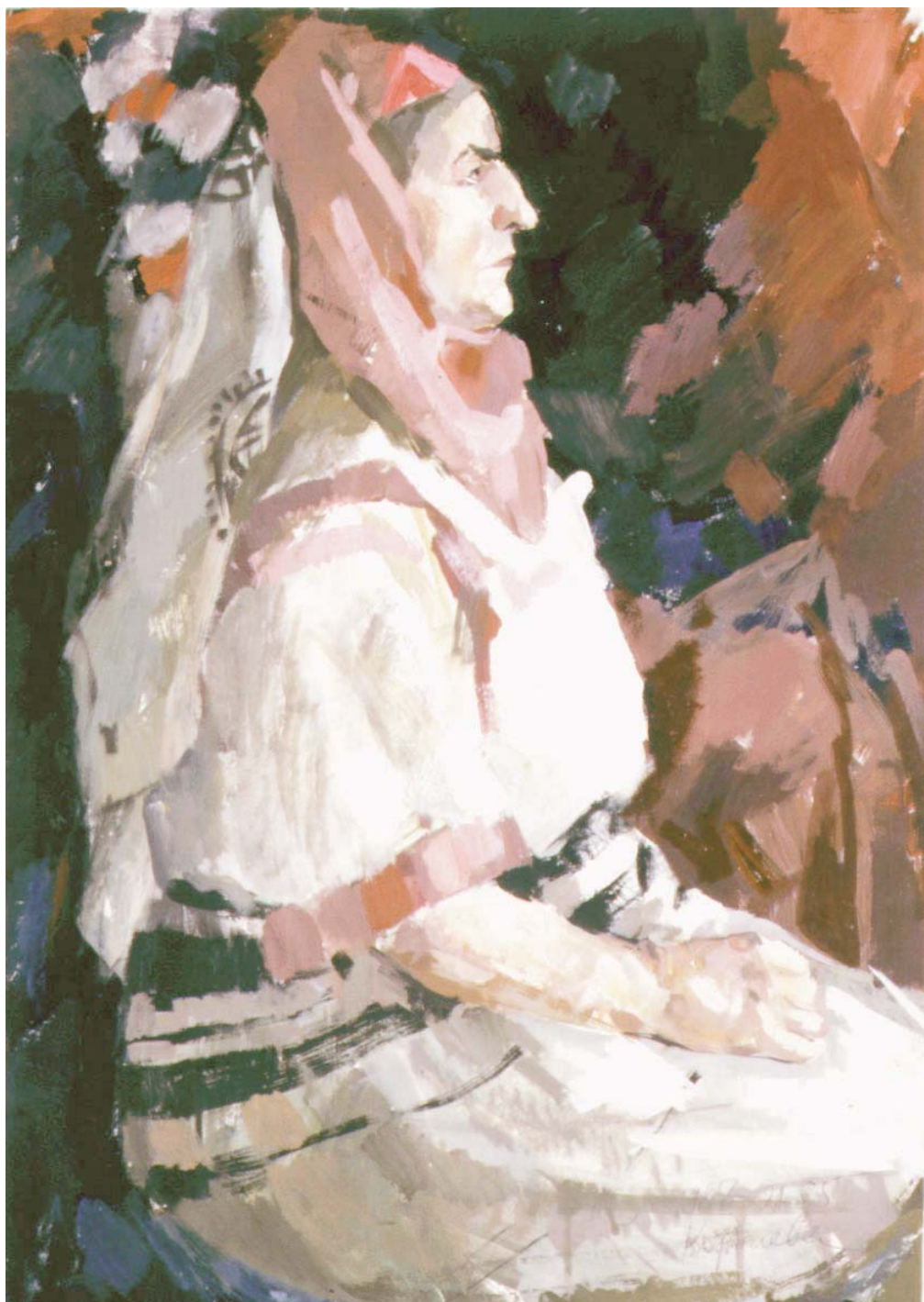
б) Этуд фигуры человека в одежде на белом фоне.
Темпера. Студенческая работа



в) Этуды фигуры человека в одежде без орнамента на фоне гладкокрашенных тканей (в, г).
Темпера. Студенческие работы



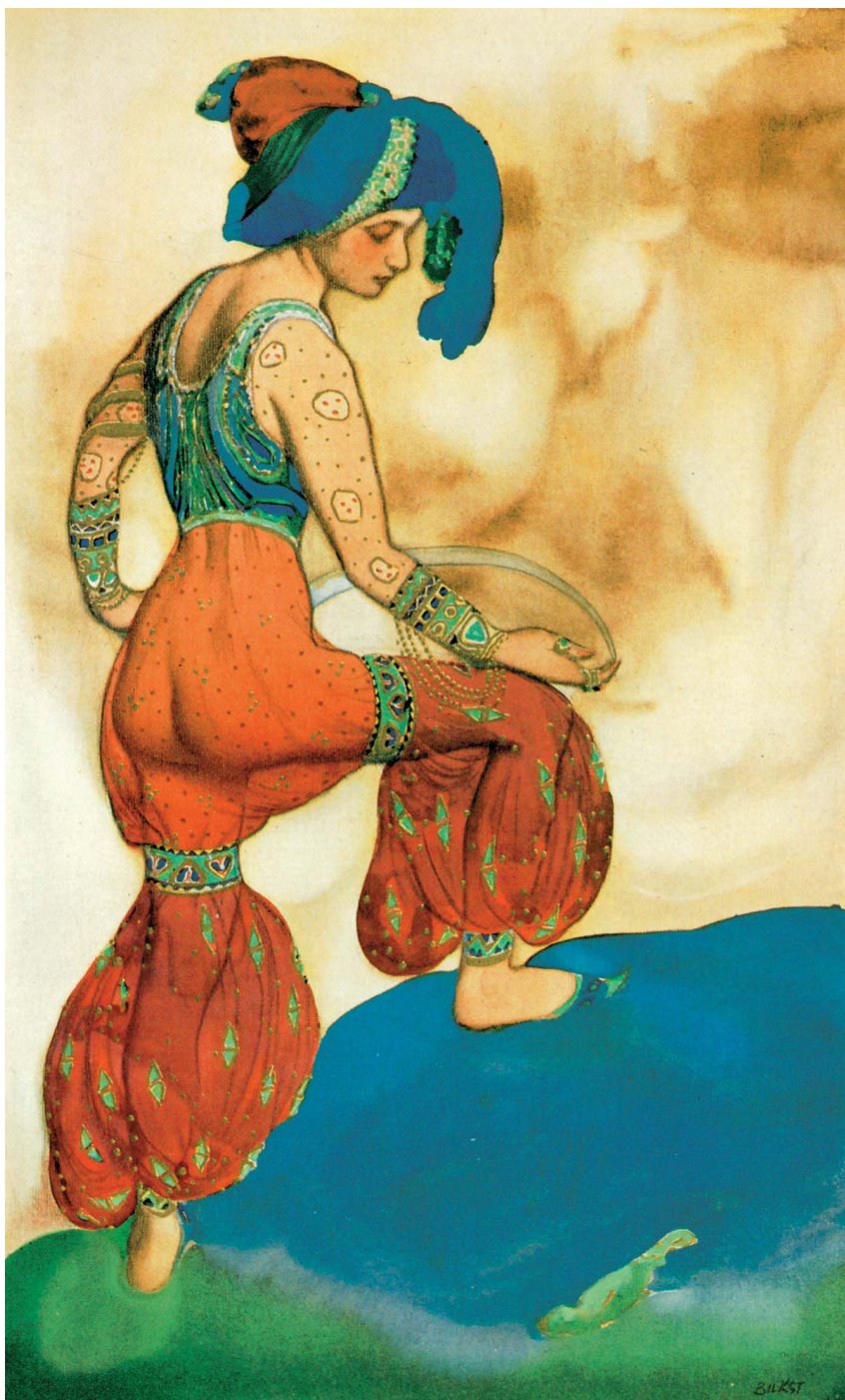
г)



*Поясное изображение женщины в белой кофте.
Темпера. Студенческая работа*



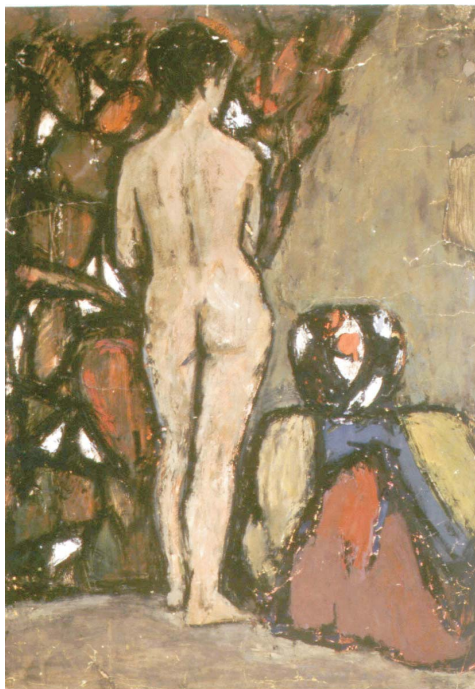
Б. Кустодиев. Купчиха



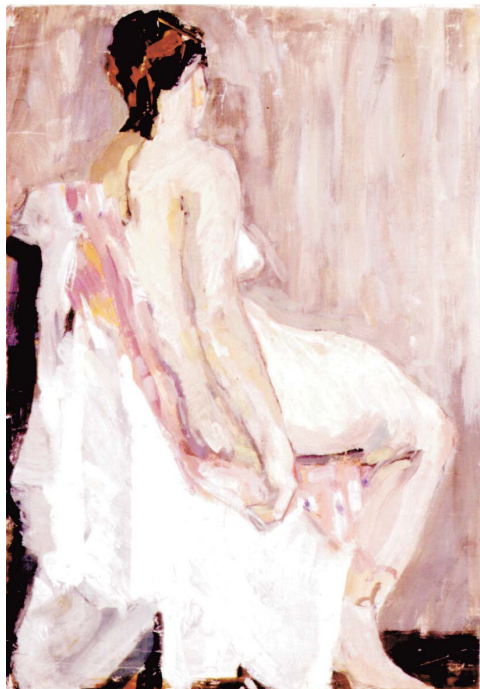
Л. Бакст. Эскиз театрального костюма



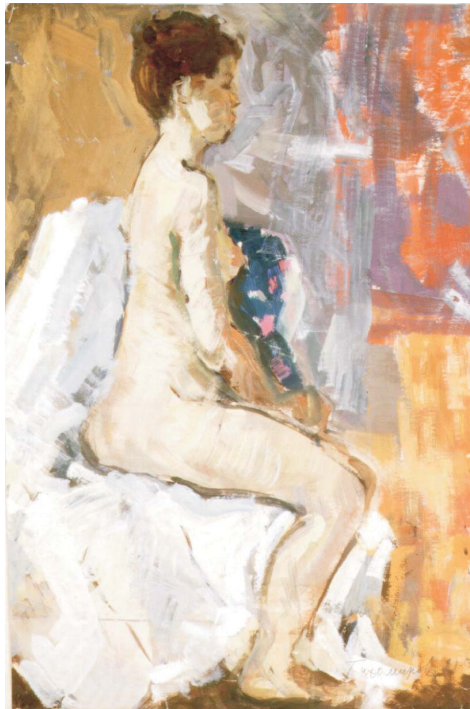
О. Ренуар. Обнаженная



а)



б)



в)

*Этюды обнаженной модели.
Темпера. Студенческие работы*

В этюдах обнаженного тела необходимо обратить особое внимание на пластические и колористические особенности натуры, возрастающую роль силуэта и цветовую цельность изображения. Возможные в живописи колерная обобщенность, относительная плоскостность, цветовая контрастность и пятновая узорчатость должны быть направлены на выявление характера учебной постановки и подчинены главному – изображению человека.



В. Серов. Натурищица



а)



б)



в)



г)



д)



е)

*Живописные наброски фигуры человека на белом фоне (а, б, е).
Акварель. Студенческие работы*

Набросок группы людей (в).

Акварель. Студенческая работа

*Живописный набросок фигуры сидящего человека на светлом
фоне в резком движении (г).*

Акварель. Студенческая работа

Набросок модели на цветном фоне (д).

Акварель. Студенческая работа



К. Ф. Юон. Итальянский зал Останкинского дворца



а)



б)

в)

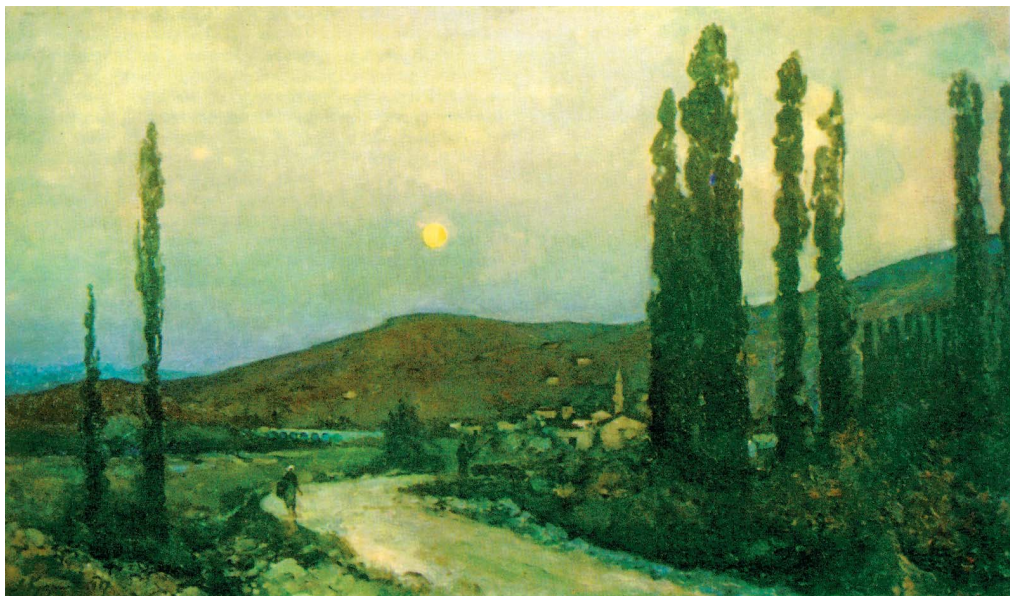


г)

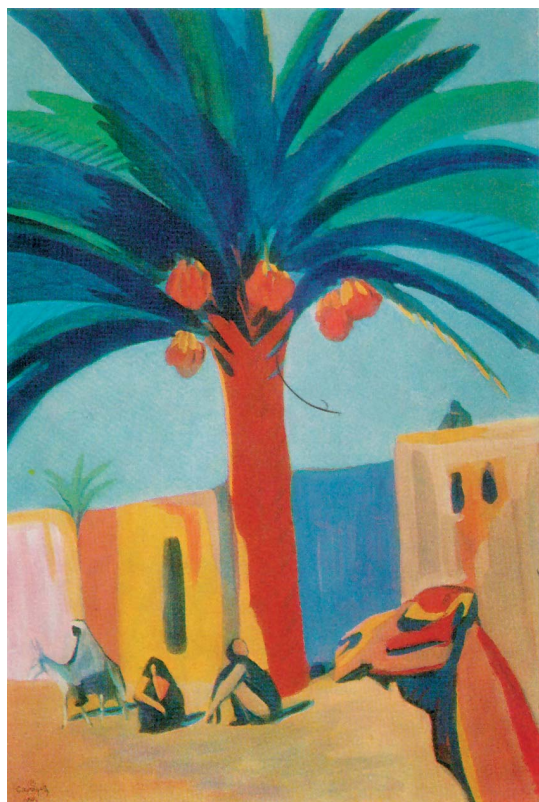


Этюды интерьеров (а, г).
Темпера. Студенческие работы

Этюды интерьерных
натюрмортных постановок (б, в).
Темпера. Студенческие работы



А.В. Куприн. Беасальская долина. Крым



*Этюд трав.
Темпера. Студенческая работа*

М. Сарьян. Финиковая пальма



Этюд пейзажа.
Акварель, гуашь. Студенческая работа

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЖИВОПИСИ (Н.П.Бесчастнов)	3
Глава I. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ (И.Н.Стор)	10
1. Системы пространственных построений	10
2. Значение теории перцептивной перспективы в творчестве художника	14
Глава II. ЦВЕТ И КОЛОРИТ (И.Н.Стор)	16
1. Роль теории цвета в искусстве	16
2. Свет и цвет	17
3. Цветовой тон, насыщенность, светлота	18
4. Оптическое смешение цветов	19
5. Контраст	23
6. Несобственные качества цвета	26
7. Психофизиологическое воздействие цвета и его символика	27
8. Цветовая гармония	28
9. Новая нормативная теория гармонических сочетаний цветовых тонов	32
10. Колорит в живописи	35
Глава III. КОМПОЗИЦИЯ (И.Н.Стор)	40
1. О содержании термина «композиция»	40
2. Правила композиции	44
3. Факторы композиции, или средства выражения композиционного замысла	54
Глава IV. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ (И.Н.Стор)	62
1. Практические основы живописи при подготовке художника-технолога	62
2. Форэскиз	63
3. Подготовительный рисунок	66
4. Цветовые и тоновые отношения	66
5. Последовательность работы над учебным этюдом	68
6. Односеансный этюд	74
7. Многосеансный этюд	75
8. Живописный набросок	79
Глава V. ЭТЮДЫ НАТЮРМОРТА (Н.П.Бесчастнов)	81
1. Натюрморт как учебное задание	81
2. Натюрморт в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве	82
3. Простой и усложненный натюрморты	84
4. Натюрморт с гипсовой головой человека	86
5. Натюрморт с цветами	88
Глава VI. ЭТЮДЫ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА (В.Б.Дыминский)	96
1. Акварельное изображение головы человека в истории живописи	96
2. Изображение головы натурщика в технике «гризайль»	98
3. Этюд головы натурщика, выполненный акварелью	101
4. Этюд головы натурщика в головном уборе	103

Глава VII. ЭТЮДЫ РУК (Ю.С.Авдеев, А.С.Шеболдаев)	107
1. Изображение рук в истории живописи	107
2. Методика исполнения этюдов рук	109
Глава VIII. ПОЯСНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА (А.С.Шеболдаев)	112
1. Поясное изображение человека как жанр живописи	112
2. Методика исполнения поясного изображения человека	113
3. Особенности работы над этюдами	118
Глава IX. ЭТЮДЫ ДРАПИРОВОК (Г.М.Гусейнов)	120
1. Изображение драпировок в истории живописи	120
2. Основные формы складок, их цветовая характеристика и особенности изображения	121
3. Изображение складок на фигуре человека и манекене	128
4. Этюды драпировок с орнаментом	130
Глава X. ЭТЮДЫ ОДЕТОЙ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА (Ю.С.Авдеев)	134
1. Этюды одетой фигуры как учебное задание	134
2. Методика выполнения этюда одетой фигуры человека	135
3. Особенности выполнения этюдов	137
Глава XI. ЭТЮДЫ ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА (В.Я.Кулаков)	139
1. Роль живописи обнаженной модели в становлении художника	139
2. Методы и техника живописи обнаженной модели	141
Глава XII. НАБРОСКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА (А.С.Шеболдаев)	149
1. Набросок как учебное задание	149
2. Наброски на белом или нейтральном фоне	150
3. Наброски на цветном фоне	150
4. Передача движения в наброске	151
Глава XIII. ЭТЮДЫ РАСТЕНИЙ (В.Я.Кулаков)	152
1. Изображение цветов и растений в истории искусства	152
2. Методы работы над этюдами деревьев	154
3. Этюды веток с цветами, трав, цветов и плодов	159
Глава XIV. ЭТЮДЫ ИНТЕРЬЕРА (Н.П.Бесчастнов)	165
1. Этюды интерьера как учебное задание	165
2. Интерьер в истории живописи	166
3. Практические советы по выполнению этюда интерьера	169
Глава XV. ПЕЙЗАЖ (Н.П.Бесчастнов)	173
1. Пейзаж в истории живописи и искусстве текстиля	173
2. Задачи этюдов пейзажа в учебной живописи	174
3. Принципы построения пейзажного изображения. Работа на пленэре	182
Глава XVI. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ (И.П.Стор)	187
1. Значение материалов и техник живописи в практике художника-технолога	187
2. Акварельные краски	187
3. Темпера́нные краски	195
4. Гуашь	203
5. Пастель	204
Краткие сведения о художниках	206
Список использованной литературы	218
Приложение. Примерная программа курса «Живопись»	219

Учебное издание

**Бесчастнов Николай Петрович,
Кулаков Вадим Яковлевич,
Стор Ирина Николаевна и др.**

ЖИВОПИСЬ

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности «Художественное проектирование
изделий текстильной и легкой промышленности»*

**Зав. редакцией В.А. Салахетдинова
Зав. художественной редакцией И.А. Пшеничников
Художник обложки Ю.В. Токарев
Компьютерная верстка Н.Г. Трофимова
Корректор М.М. Крючкова**

**Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009475.08.07 от 10.08.2007 г.
Сдано в набор 03.09.99. Подписано в печать 23.10.00.
Формат 70×100/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 18,2 + 2,6 вкл.
Тираж 1 100 экз. Заказ №**

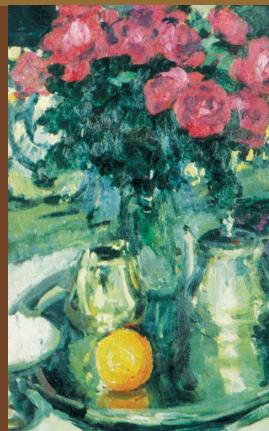
**Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru
<http://www.vlados.ru>**

**Отпечатано в ОАО «Московские учебники и Картолитография»
125252, г. Москва, ул. Зорге, д. 15**

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие обобщает многолетний опыт работы преподавателей рисунка и живописи — творчески активных художников. Рекомендации авторов являются описанием не только их личных художнических навыков, но и служат неоценимым учебно-методическим материалом для студентов. Изложение материала пособия предусматривает последовательное закрепление теоретических положений живописного изображения с помощью постепенно усложняющихся учебных практических заданий.

Пособие адресовано студентам вузов, специализирующимся по художественному проектированию изделий текстильной промышленности, обучающимся дизайну и декоративно-прикладному искусству.



ISBN 978-5-691-00475-9



ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС